صَلاح بوسريف

مَضايق الكتابَة

مُقدِّمات لما بعد القصيدة



صَلاح بوسريف

مَضايق الكتابَة

مُقدِّمات لِما بعدَ القَصيدَة



دار الثقافة
مؤسسة للنشر والتوزيع
34-32 شارع فيكتور هيكو — ص.ب. 4038
الهاتف 022.30.76.44 - 022.30.23.75
157 شارع لاجيروند — الهاتف 022.83.14.17
فاكس 022.30.65.11 — الدار البيضاء 20500

الكتـــاب : مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة
المؤلـــف : صلاح بوسريف
الطبـعـــة : الأولى 2002
الناشـــر : دار الثقافة

الغـــلاف : عزيز أبو علي
الطبـــع : مطبعة النجاح الجديدة – الدارالبيضاء
الإيــداع : القانوني رقم 2002/2055
ردمـــك : 9981-02-421-X

نُشِرَتْ هذه النُّصوص بجريدة « الحياة »
الصَّادرة بلندن، خلال العامين 1999، 2000
باستثناء النص الأخير « القصيدة والنص المُضادّ.. »
الذي نُشر بمجلة « فكر ونقد » المغربية.

فِتْنَةُ الْقَولِ

« اَلْكُلُّ لا يُقَالُ أَبَداً » [م. فوكو]

كُتِبَتْ هذه النُّصوص نتيجةَ أسئلة كانت تُلِحُّ عَليَّ. لَعلَّ أبرز هذه الأسئلة سُؤال الكتابة. ففي الوقت الذي قطعتْ فيه تجربةُ ما سُمِّيَ بـ « الشعر الحر » أو « قصيدة التَّفعيلة » نصف قرن من الزَّمن تقريباً. وظُهور بعض الأنماطِ الأخرى إلى جوارها.. مازالت الرؤيةُ هي نَفْسُها تقريباً. النظر إلى الشِّعْر مازال محكوماً بالقصيدة. أعني بالرُّؤى والمفاهيم التي كرَّسَتْها القصيدة. وهذا كُلُّهُ يَتِمُّ في غَفْلَةٍ مِنّا جميعاً. فأحدثُ ما كُتِبَ من دراسات في الشِّعر، عربياً، مازال، رغم سَعْيِهِ للانتساب إلى الحداثة أو إلى ما بعدها، غارقاً في نمطية القصيدة، إما بالإصرار على الانتساب إليها، كما هو حالُ الذين يذهبُون إلى الما بعد.. حاملين في أيديهم القصيدة مُضافاً إليها النثر هذه المرَّة، وإما بالوقوف على عَتَبَةِ الحداثة باعتبار الوزن أو التفعيلة هي « آلة » الشعر الوحيدة والممكنة.

قليلون هم الذين تجاوزوا هذا المطبَّ، وذهبوا بِفَرَحٍ صوبَ كِتَابَةٍ تحتفي بالشعر مجَرَّداً من كل الأوصاف الزائدة، أو المعيقة بالأحرى لصيرورة الكتابة وانفتاحها.

لا وزنَ، ولا نثر. هذا التَّقابُل الخاطئ كان دائماً أحد أسباب العطب في الرؤية والممارسة معاً.

فالشعر **لم يكن مُقابلاً للنثر أبداً، أوْ لم** يكن نقيضَه، كما حاولت النظرية النقدية العربية **إيهَامَنَا بذلك**. و لم يكن النَّثرُ هو المُعَادِلَ آلْـمِعْيَـارِيَ لضبط قواعدِ الشِّعْرِ ونُظُمِهِ، ولإبعاد « الضَّرُورَاتِ » عنه. هذا كان أحد الأنفاق المسدودة التي دخل منها النَّاقِد العربي ليقرأ، أو يُقَرِّرَ في (ضَوْئِها) مصير رُؤيتنا لِـ « الشعر » محكوماً بتصوُّرات القصيدة وبخلفياتها.

فالشِّعر، ليس مُقابلاً ضِدِّياً للنَّثر، فإصرار النظرية النقدية عند العرب، قديماً وحتى اليوم، على **هذا التقابُلِ المُغْرِض، كان القصْدُ منه سَدّ آنْفِرَاجَاتِ الشِّعر، أعني القصيدة تحديداً، أمام تَسَرُّبات النثر**، وهذا ما دفع إلى وَضْعِهِمَا في حالة خِصَام وعداوةٍ وجعل الشِّعر بالتَّالي في منأى عن كل تَصَالُحٍ يمكن أن يَّقَع بينه وبين الشّعر.

أدركت الرومانسية هذا المطبَّ، وأعادَتْ تصحيح التَّقابل. **الشِّعر في مُقابل العلم**. لُغةٌ في مقابل لغة، ورؤيةٌ في مقابل رُؤية.

لُغة المجاز والتخييل ؛ أي حين تَعْبَثُ يدُ الشَّاعر بمصير اللغة وتجعلها في تركيبها نَافِرَةً ورَاقِصَةً، في مقابل لغة أخرى، تَمْشِي، هي لُغة العلم لأنها ببساطة، تسعى لتوصيل المعرفةِ عبر أوضح الطُّرُقِ، وتتَّخِذ من الحقيقة وسيلة لتَخطِّي المجاز، وتجاوز (مطبّاته) وما قد يُوقِعُ فيه من اِلتباسات.

النثر، هو المعادِل الموضوعي للشعر، أعني الشِّعر حين يَحْتَكِمُ للكتابة باعتبارها اتِّسَاعاً وتَجَوُّزاً. لا قيمة للوزن هكذا مُجَرَّداً أو مُستعاراً من غير مَضَايقِ تجربة الشاعر ذاتها ولا قيمة لِصُوَرٍ تَتَّخِذُ من البلاغة معياراً لـ " المقاربةِ ".

فالمعادل الموضوعي للشعر في هذه الحالة هو الشعر ذاته وليست القصيدة سواء أَلَبِسَتِ الوزن سبباً لتبرير شعريتها، أو اتخذت من النثر، هكذا عارياً، سبباً لتبرير اِنتسابها لحداثة جديدة أو ...... لحداثة تأتي من المُستقبل.

تجاوزاً لهذه **الميتافيزيقا الجديدة في الشِّعر**، التي كَرَّستها القصيدة منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً، في الممارسة الشعرية العربية، ظهرت محاولات نصية كانت بمثابة اختراقٍ وخروجٍ عن الأنماطِ، القديم منها والحديث، وظلت هذه (**الحالات**) **النصية** **تعمل** خارج العام والمُشترك، وتسير في **صمت صوب** مستقبلها، لأنها لم تكن مقتنعة بما هو **مكرس في الحاضر**، فبالأحرى أن تكون مُقْتنِعةً بالماضي. **أعني بـ « سلفيته »**. أو حين يكون الماضي مُجَرَّدَ اِجترار أو **استعادة عمياء لا أقلّ**.

نقديا، ظلت نفس الأداة تُقارب هذه (**الحالات**) **وتُعامِلُها** كـ (نثر) وافدٍ على الشِّعر، أو تحاول في **أقصى اِجتهاداتها** اعتبارها كلاماً.. فيه نَفَسٌ من الشعر بقدر ما فيه من النثر، لكنه ليس شعراً، أو هو بالأحرى، نمط من الكتابة الفنية تلتبس فيها الحدود، وفيها تُصاب الأجناس بعماء الانتساب. أعني اِختلاط الأراضي والجُغرافيات.

لعلَّ في سؤال الكتابة الذي فَتَحَتْهُ الرومانسية، بِجُرْعَاتٍ. وعملت التجارب اللاحقة، في فرنسا بشكل خاص، على إشراع أبوابه كامِلَةً ما سيجعل من الممارسة الشعرية العربية، تذهبُ نحوَ تخومٍ جديدةٍ ظلَّت، خلال عِقْدَيْ الستينيات

والسبعينات مُحْتَشِمَةً، لكنها بدءاً من الثَّمانينيات ستتخذ لنفسها مساراً أكثر جُرْأةً وشجاعة، خُصوصاً في مستوى الممارسة النصية، لكنها نظرياً ونقدياً، ظلت عاجزةً عن كَسْرِ الطَّوْقِ، وفَتْح مسارب جديدة نحو اِنْشِرَاحِ النص واِنطلاقه.

تَشْتَرِطُ الكِتابةُ دَوَالَّهَا، وليس الإيقاع إلا أحد هذه الدَّوال فهو، في حالة اِعتباره الدّال الأكبر، يجعل النص يَتِيماً أو في حالةِ عَطَبٍ.

في الكتابة، التَّخيل دَالٌّ ثانٍ. هو أحد اِشتراطات حَذْفِ حالةِ اليُتْمِ، وجعل النص بالتَّالي يرقص بفرحٍ، بَدَل أن يسيرَ أَعْرَجَ، أو مَعْطوباً بالأحرى.

تدفع الكتابةُ، مَنْ يُمارسها إلى الوعي بمضايقها. فهي ليست كُولاَجاً، أو تجميعاً، فهي خَطَرٌ، وهَلاَكٌ. سيفٌ ذو حَدَّين ؛ فإما أن تكون شِعراً، وإما أن تظل مُمَارَسةً تبحث لنفسها عن مَسْلَكٍ داخل مَسَالِكِ الكتابة بمعناها الخَطِّي، وليس داخل مضايقِ الخطر التي تَنْأى بالشعر عن القصيدة كنمط وتجعله يُعيد النظر في اِنتسابه لغير ما كان يُعرف به من صَفَاء الجنس وواحديته.

الشِّعْرُ إذن، يُغَيِّرُ مواقعَه، لا يَطْمَئنُّ لشكل أو لمفهوم مُحَدَّدٍ. فهو مُراوِغٌ.

عاتٍ.

وعاصِفٌ.

هذا هو وضعُه.

لكن في عَصْفِه وَزَوَغَانِهِ تَحْدُثُ فِتْنَتُه. وهو ما تَنَبَّهَ إليه الجاحظ في مُفْتتَحِ كِتابه « البيان والتبيين » مُتَعَوِّذاً مِمَّا سَمَّاهُ بـ « فتنة القول ».

في هذه النصوص، تَكثيفٌ نظري، لكن النَّصّ يظلُّ الأساس الذي كُنَّا دائماً نَتَأَمَّلُه، ممارسةً وقِرَاءَةً.

إن معرفتنا بجغرافيات الشعر العربي المُعاصر، تجعلنا، في حدود الجُغرافيات الكُبرى، على الأقلّ، على وعي بما يعتمل في دواخل مُمَارَسَتَيْهِ، النصية والنظرية .. وهذا ما يدفَعُنا للكشف، بين الفينة والأخرى، عن بعض مآزقه.

الدار البيضاء في 26 يناير 2002.

الشِّعرُ المُتَذَكِّر

كانت حركةُ الحداثة، في مرحلة ما سُمِّيَ بـ « الشّعرِ الحر »
وحتّى لدى الشُّعراء الرُّومانسيين العرب ؛ رغم ما حقَّقتهُ من
إنجازات على مستوى براجها الشِّعرية، نوعاً من التَّذكُّر
لسياقاتِ وبرامج النموذج الشِّعري القديم. فالشاعر
الرومانسي، وأُمَثِّلُ هنا بنموذج الشَّابي الذي كان واعياً
بضرورة تجاوز النماذج الشِّعرية السائدة، ظَلَّ في برنامجه
الشعري يمتح من الشعر العمودي، ولا يخرج عن أشكال بنائه
إلا في بعض حالاتِ الشُّرُودِ الشِّعْري. فالوزن هو الوزن
والقافية هي نفسها، و لم يحدث الخروج لديه، ولمن اِختار من
أصدقائه الرومانسيين، الرومانسيةَ كاتجاه في الكتابة وفي
التصور، إلا في اِختيار الشَّاعر لِلذَّاتِ كتعبير عن إدراك العالم
والعلاقة بأشيائه وبعض تفاصيله. وحتى النماذج التي خرج
فيها كُلِّيةً عن البرنامج القديم ظلَّت نادرة وقليلة بالقياس مع وَفْرَةِ
ما كانَ يَسْتَعِيدُ النصَّ القديمَ كمعيارٍ. أعني برنامجه.

هذا الوضع هو نفسه الذي سنجدهُ لدى شُعراء ما سُمِّيَ
بالشعر الحُر ؛ السياب وأصدقاؤه. فالنص لدى هؤلاء ظلَّ على
صِلَةٍ بما قبلَه. لم يخرجْ و لم يُغادِرْ إلاَّ في شكل توزيع الأبيات
والتفاعيل، وفي الجُرأة التي دفعتْ بعضَ الشُّعراء إلى إعادة
تركيب أو توثيق إيقاعاتٍ لم تكن معروفة من قبل.

ستظل الذاكرة إذن، هي العائق الذي يحكم علاقة الشاعر بما يكتبُه، وهذا في نَظرنا يعودُ، ربما، إلى طبيعة النظام التعليمي الذي كان، هو الآخر، في برنامجه العام يقومُ على التَّذكير بالماضي. بالتاريخ وبالأصل. أي بما أُنْجِزَ، كنوع من الحنين إلى تاريخٍ تَلاَشَى وصار مُجَرَّدَ اِسترجاعٍ لأمجادٍ غابرةٍ.

فنازك الملائكة، مثلُها في ذلك مثل أحمد المجاطي (أحمد المعداوي) في أطروحته « أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث » ظلاَّ معاً يُؤكِّدانِ على الذَّاكرة. على هذا الشعر الذي يتذكَّر نموذَجَهُ ويستوحيه ولو بنوع من الإخفاء أو المراوَغة. فأطروحة أحمد المجاطي، رغم ما فيها من أفكار وآراء قابلة للمُناقشة والحوار، فهي في جوهرِها كَشْفٌ وفَضْحٌ لهذا الشِّعر المُتذكِّر الذي كان المجاطي أَحَد روادِهِ في المغرب.

وحَتَّى لا يقع الخلط بين التَّذَكُّر بالمعنى الذي أُشير إليه هنا، وبين " التَّناص " أو " النص الغائب "، أُشير إلى أن التَّذكُّرَ هو نوعٌ من الاسترجاع المعياري لقوانين وميكانيزمات مُنَظِّمَةٍ وَبَانِيَةٍ لنص سابق، سواء كانت كاملة أو في بعض أسُسها. أعني ما يعتبر أصلاً لها. فالأصلُ في الشِّعر المتذكِّر يظلُّ حاضراً ويفرض وُجودَه على النص.

هذا ما يجعل التَّذَكُّرَ اِسْتعادةً لجوهر وأصلٍ، أي لروح، يظل بُعدها الميتافيزيقي مُتَخفِّياً يُفْصِحُ عن ذاته في اِسْتِنْبَاتِهِ لجوهره في صُلْبِ نَصٍّ حاضِرٍ، الماضي منه لا يفتأُ يَسْكُنُه ويُقيمُ فيه باعتباره ضرورةً وشَرْطاً. هذا ما أَكَّدته الذَّائقة النَّقدية

القديمة، عندما أكَّدَتْ على الشعر الجاهلي، باعتباره نموذجاً وأصلاً، ومَنْ فارقَهُ أو خرجَ عليه، ليس في برنامجه، بل زمنياً، فهو ليس من « الفُحول ». مَنْ لم يُدْرِك النموذج ولو بيومٍ واحدٍ، فهو ليس فحلاً.

هكذا ظلت الذَّاكرة تَحْفُرُ مجراها، ذاهبَةً صَوْبَ الماضي باحثة عن الجذُور وساعيةً لإدراك النَّموذج ولو في بعض ما به يمكن أن يكون النص مُنْتَسباً للشعر.

عندما كانت سُوزانْ بِرنارْ تبحثُ في بعض النماذج الشِّعْرية الفرنسية الحديثة، فإنَّها لم تفترضْ أنَّها لا تنتسب للشِّعر لأنها كانت خارج معيارِ الأشكالِ السَّائدة، بل هي سَعَتْ إلى مُساءَلة هذه التجارب باعتبارها شعراً آخر، أعلن حُضُورَهُ بشكل مُغَايِرٍ. فهي حتى حين كانت تَعُودُ إلى الذَّاكِرة، أعني إلى النُّصوص السَّابقةِ على هذه التجربة، فإنها لم تكن تقصِد إلى اِتِّخاذها سَنَداً لتبرير حقِّ هؤلاء الشُّعراء في أن يكتبوا بهذا الشَّكل المُغايِر، بل لأنَّها كانت تُريد أن تَكْشِف جُرأةَ هؤلاء في الإقدام على خَوْضِ تَجربَةٍ لا تستوحي نموذجاً، ولا تَتَّكِئُ على أَصْلٍ. لأنَّهَا هي أَصْلُ ذاتها أو لأنَّها، هي صيرورة تقومُ على مَبْدَأَيْ المفارقَةِ والتَّغَاير وهذا ما يجعل منها تَذكُّراً يقومُ على النِّسيانِ. أي أنها « منسوجة على أرضية من النسيان » والنسيان كما يقول نيتشه « هو قدرة إيجابية .. » « قُدرة تغلق، من حين لآخر، أبواب الوعي ونوافذه »، فتحولُ دون تدفق الماضي وسعيه أن يحضر ويحيا ويتطابق ... إنه ما يجعل الحضور غائباً

على مستوى الشُّعور. (ع. بنعبد العالي، أُسس الفكر الفلسفي المُعاصر..)

في الشِّعر العربي المُعاصر هُناك ما أُسَمِّيهِ بمرحلة القصيدة وهي المرحلة التي بدأت مع السَّياب واِستمرت إلى السبعينيات (وما تزال بعض نماذِجها قائمة إلى اليوم لدى بعض شُعراء هذين الجيلين)، وهي المرحلة الّتي ظلَّت فيها الذَّاكرة تعبثُ بالنص وتفرض عليه إكراهاتها، باعتباره استرجاعاً لقوانين قائمة، لها أصلٌ، قد يتوارى ويتخَفّى، لكنَّه موجُودٌ وقائم. وهناك، ضمن نفس المرحلة ما أُسَمِّيه بمرحلة الكتابة، أو النص المُرَكَّب (هُناك من يُسميه بما بعد الحداثة !)، هذا النص، هو ذلك الذي اِختار النِّسْيان كاختراق لعوائق الذَاكرة وموانِعها. وانفتح على برامج جديدة لا تحتكم لسُلطة القانون أو التَّدَاوُلِ بل إلى ما تُمليه ضرورات الكتابة، أو ما يمكن أن نُسَمّيهِ هُنا بإبدالات الرُّؤية والإدراك.

هذا ما يجعلنا، كما يقول عبد السَّلام بنعبد العالي، لا نقابلُ الحداثة بما قبلها ولا بما بعدهَا، فنحن نقابلها بالتَّقليد.

وفي التَّقليد يجد الشِّعر نفسَه في حاجة إلى أصلٍ ونموذجٍ لِيُبَرِّرَ به وُجُودَه وانتسابَه، لأنَّه غير مُسْتَعِدٍّ، ولا هو قادر على النِّسيانِ.

الواقع الخام

إلى وقتٍ قريب كان الواقعُ مَرْجِعاً مُباشِراً، وصريحاً في الكتابة. لا معنى لما تَكتُبه إذا لم يكن اِنعكاساً للواقع، أو صَدىً لما يَرُوجُ فيه من وقائع وأحداث.

فالإيديولوجي الذي هَيْمَنَ على الكتابة، الشِّعْرية والنثرية، بما فيها النَّقد، في العالم العربي ؛ إبَّان فترات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، كان إبْناً بَارّاً لهذا الواقع، لأنه كان اِستجابة خاماً لما يعتمل فيه باعتباره واقعاً خاماً.

نادرة هي الكتابات التي خَرَجَتْ عن هذه القاعدة وحاولتْ أن تُعيدَ ترتيبَ الأُمور وِفْقَ رُؤية إبداعية لا تستجيب إلا لُمتخيّل النص، ولما كان يصبو لإعادة بنائه من تصورات ووقائع وأحداث.

فالنصوص أو الكتابات التي تُشَكِّل القاعدةَ، ظلتْ تُعطي الواقع حضُوراً قوياً، وتضَعُه في الواجهة باعتباره ظَاهِرَ النص وجوهرَهُ.

لا أُنْكِرُ على الكتابةِ أن تفتح نوافذها للواقع، أو تُشْرِعَ له بعض مضايقها أو مسالكها. فالواقع حاضِرٌ في النص وله أكثر من طريقة كي يتسرَّبَ إليه ويستقِرَّ فيه كإقامة وحضُورٍ. إن ما

أُنْكِرُهُ، هو ذلك الحضورُ العاري والبارِد للواقع. أعني الواقع الخام، الذي تتركه يَد الشاعر أو الكاتب كما هو، مادة غُفْلاً، لا يتدخَّلُ فيها الخيال باعتباره سائلاً سحرياً يُضفي على الأشياء ما لم تكن عليه من قبل. أعني، يقوم بِتَصْنِيعِهِ وإعادة خَلْقِهِ في غير أُلْفَتِهِ أو ما كان عليه من قبل.

ولعلَّ فيما تُقَدِّمُهُ لنا اللَّوحةُ من « تَحْرِيفَاتٍ » للواقع وهي تُعيد تفتيت عناصره، وإعادة تركيبها، ما يكشف عن طبيعة ما أدعوهُ هنا بتصنيع الواقع، وتفتيت خاماتِهِ التي كانت، وما تزال من بين العوائق التي تُحيل بين النَّص وبين تَفَجُّرِ شِعريته أو شِعْرياته بالأحرى.

فـ « غرنيكا » بيكاسو، لم تكن صورة انعكاسية لما عرفته إحدى مشاهد الحرب الأهلية الإسبانية، فهي تصنيع وإعادة خَلْقٍ، أو هي تفجير وتأويل لما ظَلَّ واقعُ الحرب يَحْجُبُهُ ويُخْفِيه، أو يقصد لوضعه طَيَّ النِّسيان.

وهو ما يمكن أن نقُولَهُ عن « ألف ليلة وليلة » باعتبارها، كذلك، نوعاً من الخروجِ عن مألوفِ الحكي، وتفجيراً خلاَّقاً للشخوص والمواقف. أعني أن الواقع فيها يُصبح عارياً، لاباعتباره واقعاً خاماً، بل باعتباره الواقع الذي يَتَفَلَّتُ ويتمنَّع ويصير سائلاً يصْعُبُ أو يَتَعَذَّرُ القبضُ عليه.

أليس الحكي، في « ألف ليلة وليلة » هو نوع من تأويلِ الواقع وتذويب خاماته. أعني أن شهرزاد وهي تحكي تُجَاوِزُ حدود

المعنى، إلى أُفُقِ الدلالة. أعني « خُبث الرُّموز والدلائل » وأُشَدِّدُ على لفظة خُبثٍ ؟

إن قيمة العالم، كما يقول نيتشه، متوقفة على المعنى الذي نُعطيه إيَّاهُ. وهي نَفْسُها قيمة الوجود والشيء معاً.

ولذلك فالوجود عند الشّاعر، هو وجودٌ بالتَّخْييلِ، كما هو عند الجنيالوجي وجُودٌ بالتَّأويل.

فالقول بالواقع الخام، يقول بنعبد العالي، هو قول بحضور المعنى ونفي لخبث الرُّموز والدَّلائل.

هذه، في ظَنِّنَا، هي إحدى أكبر العوائق التي حالت دون تَفَجُّرِ كثير من الدلالات والرموز في نصوصٍ كانت صدىً بارداً للواقع واِستجابةً عمياء لأصواته دون أن تتدخل يَدُ الشَّاعر أو الكاتب لِتُشَوِّشَ ترتيب الأشياء كما هي موجودة، باعتبارها مادة غُفْلاً، خاماً، وأصلاً لا تَقبل التَّأويل.

انعكس هذا الوضع على النقد الذي كان يقيس حرارة النص، بدرجة حُضور الواقع فيه. ولعلَّ أفضل مثال أُقدِّمُه هُنا، كِتَابَيْ « المصطلح المشترك.. » لإدريس الناقوري و« درجة الوعي في الكتابة » لنجيب العوفي.

لم تكن قراءة النصوص في هذين المرجعين تَتِمُّ وِفْقَ إبداعيتها أو جماليتها. بل كانت تتم وفق ما تعكسه من وقائع وأحداث، هي ما سيُقاربه إدريس الناقوري باعتباره رؤية للعالم مستوحياً بعض كتابات لوكاتش وغولدمان. وهذا ما سيجعل، في ظَنِّنَا،

النَّقد كذلك، نَقداً خاماً. لأنه انعكاس لكتابة لم يتِمَّ تَصْنِيعُهَا أو إعـادة تـركيب عنـاصرهـا وفـق ما تمليه درجة تمثُّل الشّاعر أو الكاتب للواقع، أو صيغة وشكل هذا التمثل.

هذه مرحلة تالية. هي ما نقرأه وما نراه اليوم، في الكتابة وفي تعبيرات فنية مُختلفة، بما فيها السينما والمسرح.

نِصفُ حداثةٍ ونِصْفُ تقليدٍ
أو
الحداثة المخنوقة

ثمة شُعراء لم يستطيعوا الخروجَ عن سِياق كِتابَةٍ، أو تجربَةٍ، ظلُّوا منذ عِقْدَين أو أكثر يتمَسَّكُون بها. تجربة لا شيء فيها يتغَيَّرُ إلاَّ السَّطْح، أما العمق أو الجوهر فهو ذاته ؛ قائمٌ حيث كانَ، مُحتفِظٌ بمكانه، لا يُغَيِّرُ إلاَّ بَعْضَ قُشُورِهِ. إنه الثابت الذي لا يقبل التَّحَوُّلَ.

بالعودةِ لقراءة نصوص هَؤلاء، أو دواوينهم الشعرية، وتأمُّل صيرورة هذه النصوص. أعني ما قد تُتيحه للقارئ من إدراك لبعض إبدالاتها، أو ما قد تُحدثه من انعطافاتٍ، سنُدرك منذ الوهلة الأولى أن هُناك شِبْهَ إصرار على البقاء في نموذجٍ مُحَدَّدٍ، هو النموذج الآمِن الذي يُتيحُ لهذه الكتابَة أن تَلْتَذَّ بِوَضْعِهَا وتطمئنَّ له. فهي نصوص تَنْسَخُ بعضَها، وتَسْتَعِيدُ ذاتَها، وكأنَّها صدىً لا يَفْتَأُ يَتَرَدَّدُ بين جُدرانٍ مَيِّتَةٍ.

نوعٌ آخر من التَّقليد يَنْضَافُ للتقليد بمفهومه السَّائد. فالشاعر في هذا النَّوع من التَّقليد، يُعيدُ كتابَةَ نموذجِهِ، وكأنَّهُ يَسْعَى لتأكيد الأصل. وليس الأصل في مثل هذا الوضع إلاَّ ذلك النموذج الأوَّل الذي يَسْتَعِيدُ وُجُودَهُ عَبْرَ أشكال وأصوات

مُختلفة، هي تلك النُّصوص التي حَدَّدَتْ الوَزْنَ مثلاً أو القافية، كشرط للكتابة، ووراءَهما أقامتْ تَصَوُّراً كاملاً يَعْتَبِرُ الوزنَ والقافية والمعنى، تَبِعاتٍ يستحيلُ أن يَقَعَ النَّص خارجَها.

إنه التَّقليد المُضاعَفُ الذي أصبحتْ تجارب بعض الشُّعراء تأسَرُ نَفْسَهَا داخِلَهُ دون أن تُدْرِكَ الفرقَ بينِ النموذج الأصل، والنموذج النُّسخة. أو ما يُمكن أن نُسَمِّيَه مع دريدا بذلك « الحاضر الماضي المحتفظِ به ».

ما سيُضفي على هذه التَّجارب وضعَ المفارقة، هو سَعْيُها لِحَجْبِ مَأْزِقِهَا هذا بالتَّخَفِّي وراءَ بَعْضِ صيغ أو تعابير الحداثة. أعني بعض أشكالها.

في بعضِ الدَّواوين الصَّادِرَةِ في السَّنوات الخمس الأخيرةِ نجد ذلكَ. وفي بعض ما كتبتُه من قراءات لبعض هذه الدواوين كَشَفْتُ عَنْ بعضِ هذه المفارقاتِ، حيث الحداثة في بعضِ صيغها أو أشكال كتابتها، في هذه الدواوين ماهي إلا غِطاء أو استجابة، للرَّأي السَّائِد.

دواوين وكتابات هي نِصفُ حداثة ونصف تقليد. أعني أنها لا كتابة، إنها نوع من التَّرقيع. نُصوصٌ تعيش مِحْنَةَ انتقال، أو هي بالأحرى، تقف على عَتَبَةِ التَّلاشي والانطفاء.

يدفَعُني هذا إلى إعادةِ تأكيدِ ما قُلْتُهُ حين كتبتُ عن تجربة محمد الخمار الكنوني، من أنَّ هُناك شُعراءَ، مازالوا يكتبون لكن تجربتهم واقفة لا تُغَادِرُ نموذَجَها. أو هي، بهذا الإصرار على

الكتابة، تَخْنُقُ نفسها في مأزقين، مأزِق تقليد مُضَاعَفٍ، ومأزق حداثة، هي ما يمكن أن نسمِيه هُنَا بالحداثة المخنوقَةِ.

محمد الماغُوط، اِكتفى بما كتبه إبَّان مَرْحَلَةِ « شعر ». فهو ظلَّ يرفض نَشْرَ ما كتبه بعد هذه المرحلة. ولعلَّ في ديوانه الذي أَوْقَفَ نَشْرَهُ في آخر لحظة، ما يعكِسُ، رُبَّما، وَعْيَهُ بالمأزق الذي كان سيضع نفسَه فيه. فنصوصه الأخيرة لم تكن في مستوى مَا جَعَل منه شاعراً استثنائياً في كتابةِ ما يُسَمَّى اصطلاحاً بِـ « قصيدة النثر ».

إن الكتابةَ تفرَضُ نوعاً من الجرأة المستمرة في اِختبار المآزق، وفي تجاوزِ اِختناقاتها، وهذا في نظرنا لا يمكنه أن يَحْدُثَ إلاَّ بوجُودِ وعيٍ نظري يُتيح للشَّاعر أن يَلْتَقِطَ لحظات الانتقال أو الانعطاف، دون أن يَقَعَ في الابتذال من جهة، وفي استنساخ الـ « أصل » باعتباره « معرفةً نقيَّة » مأخوذة عن سُلطة رفيعة كما يُسميها كارل بوبر. فـ « لا وجودَ لمصادر صافية يقينية ».

هذا هو المدى الذي يقيس به النص نَبْضَ اِنْفِرَاطِه، وصيرورتهِ التي لا تَكَلُّ ولا تَفْتُر أبداً. فـ « السُّكُونُ عَدمٌ » كما يقول ابن عربي. أتذكَّرُ هنا :

- المتنبِّي، كما أتذكَّرُ
- جبران، وقبله
- رامبو، ولن أنسى ما لكتابِ أدونيس

من مكانة في هذا السِّياق، ولما لشعر الحداثة من جُرأةٍ في اختراق وتجاوز ذاته.

قَسْوَةٌ لاَ بُدَّ منها.

مسالكُ المجهول

إلى روح أبي القاسم الشَّابي

يُعْتَبَر الشَّابِّي من بين الشُّعراء العرب الذين تَرَكُوا أثراً بعيداً في الشِّعر العربي الحديث (1909 - 1934)، فإنه اِستطاع أن يتركَ خَلْفَهُ حياةً شعرية زاخرة بعطاء لا يمكن اِختزاله في مُجَرَّدِ ما نعرفه من نصوص شِعرية له، بل وفيما طبع به وجُودَه الشِّعري من كتابات نَظرية تَرَكتْ صَدىً قويّاً في زمنه وأثارتْ كثيراً من النِّقاش ورُدود الفعل المُتباينة. ولَعَلَّ أهمَّ ما تركه في هذا الإطار كتابه أو محاضرته التي تحمل عنوان « الخيال الشعري عند العرب ».

لقد أنكر الشَّابي، يقول أبو القاسم محمد كِرُّو، أن يكونَ للشعر العربي في عصوره المختلفة خيال شعري يرقى به إلى مستوى الآداب العالمية، وخاصة الآداب الأوربية. والسبب في نظر الشَّابي، هو تلك الرُّوح المادية وسطحية الشُّعور المسيطرة عليه.

لم يكن هذا الموقف أو التَّصور الذي خَلُصَ إليه الشَّابي من خلال قراءته للشعر العربي القديم، معزولاً أو عابراً. فهو يدخل ضمن تصور ثقافي شامل كان هو الأساس في رُؤية الشَّابي وفي طبيعة تَصَوُّره للشعر، باعتباره الخطاب الأكثر رهَافَةً فيما يَخُصُّ العلاقة بين أَنصار الحداثة وأنصار التقليد.

وما يجعل هذا التصوُّر، أو المشروع بالأحرى، واضحاً، هو اِنْخراطُ الشَّابي في العمل الثقافي المباشر. لقد كان من بين مؤسِّسي النادي الأدبي لجمعية قُدماء الصَّادقية، وأحد أعضائه البارزين، وهو ما يكشف إصرارَهُ على تمرير مشروعه في التحديث عبر قنوات الممارسة الثَّقافية المباشرة، دون الإكتفاء بالكتابة وحْدَهَا. وليست مزاوجتهُ بين الكتابة النصّية والكتابة النَّقدية والنظرية إلاَّ أحد أوجه هذا الإصرار الذي سيُصْبِحُ فيما بعد أحد أبرز ضرورات الكتابة الحداثية وهو ما سيجعل دور الشَّاعر لا يقف عند تُخوم الكتابة النَّصية بل سيتجاوزُها إلى التَّنظير، وإلى الإنخراط في مشروع ثقافي كامل، الشِّعْرُ هو أحد ضروراته القُصوى.

وبالعودة لقراءة مُذكِّرات الشَّابي، يَتَبَدَّى لنا، واضحاً، بعض ما كان يشغله، ليس كشاعر فقط، بل وكمُتأمِّل في المشهد الثقافي التُّونسي، آنذاك. فوعيه بضرورة اِستكمال المشاريع، أو الوصول بها إلى درجة تسمح بالرؤية إليها باعتبارها كذلك، كان أحد، أهم ما سيعتبره « مُصيبة » أو مأزقاً في الثقافة التُّونسية. وقد عَبَّر عن ذلك، حينما كان بصدد الحديث عن حادثة إغلاق أو تَوَقُّفِ النَّادي الأدبي.

يقول في هذا الصَّدد :

« لم يمض على فتح النَّادي شهر ونصف حتى أخذت علائم الهدم تدب فيه. وبدأ الانحلال يأخذ منه. وتلك هي مُصيبة

المشاريع التُّونسية، يندفع القائمون بها في العمل اِندفاعاً كلُّه شغف وشوق وإخلاص، ولكنه لا يدوم. فإنه لا يلبث إلا قليلاً حتى يخبو أواره، وتركد ريحه، وينصدع شمل الجميع. تلك هي مُصيبة المشاريع التونسية »

يُتيح لنا هذا النص أن نَتَبَيَّنَ، أولاً؛ إدراك الشَّابي المُبكر لتأثير المشاريع النَّاقصة أو رُكُودِها المُبكر، على المشهد الثَّقافي، والدَّور الذي يلعبه هذا الرُّكود أو التَّوقُف في اِنحسار انتشار الثقافة واِتصالها المباشر بعموم المُهتمين. كما يكشف، ثانياً، عن « مصيبة » الهَرَم التي تُعَطِّل بعض المشاريع، بحكم الاجترار والتَّقليد، وتجعلها غير ذات جدوى حيث يأخذ الانحلال منها، وتتوقَّف عن إبداع صيغ وأشكال عمل جديدين.

ولعلَّ في بعض، ما جاء في هذا النص، ما يكشف عن الرُّؤية المستقبلية البعيدة التي كان الشَّابي ينظر بها إلى الثقافة وإلى الشعر بشكل خاص. فالنَّوادي والجمعيات الثقافية تُعْتبر النَّواة المُحركة للعمل الثقافي والفاعلة فيه، حين تكون هذه النوادي والجمعيات موجودة كمشروع وكرؤية بعيدة وقد تلعب دوراً معاكِساً، وتَتَحَوَّلُ إلى عائق أو كما سمَّاها الشَّابي « مصيبة » حين يكون مشروعُها ناقصاً، أو لا مشروعَ لها بالأساس. وهذا ما نجده اليومَ في عددٍ من المشاريع، وهي مشاريع إمَّا تُولَد مَيِّتَةً، أو يَدِبُّ فيها الوَهَنُ والشيخوخة، ويصيرُ عَمَلُها اِجْتراراً، وَخَنْقاً لكل خيال أو تجديد.

ولأن الشَّابي كان شاباً، فإنه كَانَ يُصِرُّ على أنَّ كُلَّ عمل أراد أن يستمر، عليه أنْ يَظَلَّ شَابّاً، أو يأخذ من الشَّبَابِ روحه ودَمَهُ، وهو ما دفعه، اِنتصاراً لهذا المبدأ. أن يَكْتُبَ وهو بصدد تقديم محاضرته عن « شُعراء المغرب الأقصى » من خلال قراءته لكتاب محمد بلعباس القَبَّاج « الأدب العربي في المغرب الأقصى » الذي صدر عام (1929)، بعد أن برَّرَ سبب تَخلِّيه عن تقديم الجزء الأول من الكتاب وهو خاص بـ « طائفة من شيوخ المغرب الأقصى » :

« سأتحدث عن هذا الجزء الثاني من الكتاب، هذا الجزء الذي لا يفيض إلا بنزعات الشَّبيبة وأحلامها، هذا الجزء الذي يُمَثِّلُ لنا الحياة المغربية الحاضرة.بما لها من مطامح وآمال ورغبات ونوازع، هذا الجزء الذي لاَ يَضُمُّ إلا أشعار الشَّباب المغربي الطموح : هو الذي أريد أن أتكَلَّمَ عنه الليلة.بما أستطيع لأن أغاني الشباب وأحلامه هي عنوان حياة الشعوب ».

لن أذهبَ بعيداً في قراءة هذه المحاضرة، وما جاء فيها من قراءة للشعر المغربي إبَّان تلك الفترة، وما خَلُصَ إليه الشَّابي من آراء ومواقف.. سأكتفي فقط بالإشارة إليها، باعتبارها من المداخل النَّظرية والنَّقدية التي تعكس ما كان يُؤَجِّجُ رُؤية الشَّابي من تَوَقُّدٍ وسَعْيٍ دائب إلى التَّحْدِيثِ، وإلى ما سمَّاهُ في محاضرته بـ « العظمة الشِّعرية المُنتجة التي لا ترضى بغير العالم مقعداً وبغير الإنسانية أتباعاً »

إنه الطَّريق الذي ذهَبَ فيه الشَّابي، وهو الطريق الذي سيُصْبِحُ أُفُقاً لحداثة قادمةٍ من تخوم رؤية لا تكتفي بالشِّعْرِ نَصّاً،بل تخوض في مَضايقه النظرية، وتَصْبُو إلى « مسالك المجهول » كما يقول الشابي نفسه.

بصدد الإحالات، يمكن العودة إلى كتاب الشابي « شعراء المغرب، من خلال وثيقة نادرة بخطه » تقديم وتحقيق أبو القاسم محمّد كرّو، دار المغرب العربي، تونس. الطبعة الثانية 1994.

القصيدةُ والعَمَلُ

- 1 -

في ما وَصَلَنا مِن دواوين شِعرية قديمة، نستطيعُ أن نَعْثُرَ على كثيرٍ من مواطن الاختلاف في ترتيب النُّصوص وفي روايتها.

ثمة اِعتبارات يَخضع لها ترتيبُ النُّصوص تَعودُ إلى التَّصور الذي يَبْني عليه جامِعُ الدِّيوان أو مُحَقِّقُه رُؤيتَه لطبيعة هذا العمل أو ذاك. فهل مُتَنَبِّي اليازِجي مثلاً هو مُتَنبي البَرْقُوقي. وهل مَا جُمِعَ من نصوص المُعتمد بن عبَّاد، من مصادر ومراجع مُختلفة، مبني على رؤيةٍ وتَصوُّر المعتمد لِمَا كان يكتبه. نفس السُّؤال يمكن تعميمه على بقية ما تَمَّ جمعُه وتحقيقُه من دواوين شِعرية لم يكن لأصحابها يدٌ في اِختيار نصوصها أو في وضع عناوينها وترتيب نصوصها. أعني ؛ أنَّ الشَّاعِرَ قديماً، وحَتَّى لدى بعض شُعراء البعث والإحياء، في الشِّعر العربي الحديث، لم يكنْ يكتبْ عملاً، فما كتبه هو قصائد أَتَتْ في ظُروف وسياقات مُختلفة، بعضُها يختلف عن بعض، ولا رابطَ ؛ إلاَّ ما كان للشَّاعِرِ مِنْ حِسٍّ شِعريّ، ووعيٍ أو تَشَبُّعٍ، بالأحرى، بما به يصيرُ النَّصُّ شِعْراً.

لا أعرفُ في حُدودِ ما قرأتُه من دواوين شِعريةٍ قديمة شاعراً كَرَّسَ وقتَه وجُهْدَهُ لِعَمَلٍ تَتَّحِدُ فيه الرُّؤْيَةُ بالتَّصوُّرِ، إلاَّ ما قَدَّمَهُ

أبو العلاء المعري في « اللُّزومِيَات » وفي بعض كتاباته الأخرى، أقصد تحديداً كتابَه « الفصول والغايات ». (ويمكن الإشارة كذلك إلى كل من النَّفرِيّ في " المواقف والمخاطبات " وأبي حيان التوحيدي في " الإشارات الإلاهية " بشكل خاص). فأبو العلاء في هذين العملين نقل التجربة من النص المفرد، إلى العمل المُتَّسِقِ الكاملِ. لم تَعُدِ القصائد في اللُّزوميات ترتبط بروابط شَكلية فقط، بل ثمة رُؤية وتصوُّر جعلا الشَّاعر.. يحفُر مجرى كِتابَةٍ نَأَتْ بنفسها من فَرادَةِ النص وعُزْلَتِهِ إلى اِنسجام العمل واتِّسَاقِهِ. وهو نفس وضع كتاب « أسواق الذهب » لأحمد شوقي.

نادرة إذن هي الأعمال، وما نقرأُهُ هو قصائد مُتناثرةٌ، كثيراً ما يُجْهِدُ الباحثُ نفسه في البحث فيها عن رؤية أو بالأحرى عن أُفُقٍ يُوَحِّدُ من خلاله أو في ضَوْئِهِ فرادةَ هذه القصائد وتَبَاعُدَاتِهَا.

لهذا الوضع ما يُشْبِهُهُ في الشِّعْرِ العربي المُعاصر. لكون تجربة القصيدة فيما سُمِيَ بـ « الشِّعر الحُرّ » ظلَّت ترتبط في جوهرها بهذا الصَّدى القادِمِ من النَّص القديم.

الأعمال ظَلَّتْ مُؤجَّلَةً، وما تزال؛ في ما يُكتَبُ إلى اليوم. ولعلَّ في ما يُكْتَبُ اليومَ لدى بعض الشُّعراء الذين اِنتقلوا بالشِّعر من القصيدة إلى العمل، أو ما أُسميه بالكتابة أو النص المُرَكَّب، ما يُؤكِّدُ هذا النَّوع من الانتقال الذي سيرتبطُ بإبدالات الحداثة. أعني بخروجها من سياق الحديث الذي ظَلَّ يشي في جوهرِهِ بوجُودِ أصْلٍ يفعلُ فيه فِعلَهُ ويُعيق اِنتقالَه إلى مرحلة الما بَعد.

وأريدُ هُنَا أن أُشِيرَ إلى حوار دار بَيْني وبين الشَّاعِرِ المغربي الرَّاحل عبد الله راجع في إحدى مَصَحَّات مدينة الدار البيضاء عندما صَدَرَ ديوانه الثالث « أيادٍ كانت تسرق القمر » حيث اِختلفنا في تقييم تجربة هذا الديوان، بالقياس مثلاً مع الديوان الثَّاني « سلاماً وليشربوا البحار » الذي، مهما تكن سياقات نصوصه، فهي كانت تخضع لرؤية تجربةٍ لم يحققّها الديوان الثالث. فأيادٍ تسرقُ القمر، هو نصوص بعضُها يبدو مُقْحَماً، لا يَسِيرُ في أُفُقِ ما كان راجع يسعى لبنائه أو تَصَوُّرِهِ كمشروع شِعري، طالما تَحَدَّثَ عنه وحَلُمَ به. أعني القصيدة الملحمية. إن بوادر الانتقال من القصيدة إلى العمل، ظلتْ حُلُماً، لم يستطع ديوان راجع الأخير أن يَدْفَعَ ببعض بوادرهِ إلى الواجهة على الأقل. وهذا ما يمكن أن نقولَه على ما كتبه أحمد المجاطي وما كتبه عدد من الشُّعراء العرب المعاصرين.

فمن التَّجارب التي نقلت النُّصوص أو القصائد إلى أعمال أشير مثلاً إلى « مفرد بصيغة الجمع » لأدونيس وكذلك « الكتاب » كما أشير إلى ديواني قاسم حدَّاد، « مجنون ليلى » و« قبر قاسم .. » و« غيمة أو حجر » لمحمد بنطلحة، و« غريب على العائلة » لعبد المنعم رمضان، و« لماذا تركتَ الحصان وحيدا » و« سرير الغريبة » وقبلهما « أحد عشر كوكباً » لمحمود درويش، وبعض أعمال الشاعر محمد عفيفي مطر وسليم بركات. هذه، بعض الأعمال التي أصبح فيها الشَّاعر يشتغل وفق تَصَوُّرٍ كاملٍ، ورؤية قد تستدعي، في بعض الأحيان العملَ

بنوع من البحث المُضْني والدَّؤوب، والإحالات إلى مصادر ومراجع .. وهذا ما نجدُه ظاهراً في « الكتاب » لأدونيس، وكذلك في « مجنون ليلى » وما قد نجده خَفِيّا غير مُعْلَنٍ، مثلما نجد فيما ذكرتُه من أعمال وفيما لم أذكره.

إن هذا الانتقال من القصيدة إلى العمل، هو أحَدُ أبرز إبدالات الحداثة، قبل أن تَدْخُلَ مرحلة المابعد، التي لا يمكن أن تكون، على أية حالٍ، إلاَّ إحدى انتقالات الحداثة. وهي تُعِيدُ تَأَمُّلَ ذاتها وأوضاعها. بعيداً عن الأصل، أعني عن العوائق التي تقف بين القصيدة وبين انتقالاتها أو إبدالاتها بالأحرى.

القصيدةُ والعَمَلُ

- 2 -

• إضاءة أولى :

لدى الصُّوفِيَةِ، كان العمل يتهيَّأُ وفق رُؤية الصُّوفي لطبيعة العلاقة التي تربط بين هذا الأخير، وبين ما يُحيطُ به من إشارات كونيةٍ. فالكتابة عند الصُّوفيِّ كانت حالَةَ تمثُّلٍ لهذه العلاقة، وسعياً دَؤُوباً لاختبار مضايقِ اللُّغة، وحاجتِها الماسَّة لتوسيع مجازاتها حتى تستطيع أن تتمثَّل حالات الرُّعْبِ، أو الفراغات المهولة التي اِسْتَشْعَرَهَا الصُّوفي، وأدركَ خَطَرَهَا. أعني تلك الفراغات التي لا يملك أمامها الكلام إلاَّ أن يقف عاجزاً عن قول ما لا يُقال.

وفي هذا السياق تأتي أعمال ابن عربي حيث يَصْعُبُ تمييز ما كتبه وزناً، عن ما كتبه نثراً. فشعرية كتابته وما كان يَنْتَظِمُهَا كنسق جامعٍ، هو ما كان يدخل ضمن ما نُسَمِّيه هنا بالعمل.

في « الفُتوحات المكية »، وفي كثير من مواقع الكتاب نَجِدُ هذا الميل لتوسيع طاقَةِ النَّص، وتَحْمِيلِهِ بما لم تكن القصيدة تستطيع تَمثُّلَه حين تكونُ حالةَ تعبير لا تخضع لنسق جامع أو لرؤية تنقُل النص إلى مستوى العمل. والمُتأمِّلُ، مثلاً، في كتاب « الإشارات الإلاهية » لأبي حيان التوحيدي، سيُدركُ

هذا الميل إلى توسيع طاقة النص وتحميل الكلام مجازات أوسع. أي تحويل النص إلى عَمَلٍ تُصْبِحُ فيه المسافة بين الوزن والنثر، (ولا أقول بين الشعر والنثر) تُصْبِحُ غير مُدْرَكَةٍ، أو يَصْعُبُ تصوُّرُهَا لأنَّ النص خَرَجَ من مضايق القصيدة إلى رَحَابَةِ الكتابة أعني انتقل من القصيدة إلى العمل.

في كتاب « المواقف والمخاطبات » للنِّفَّرِيِّ يَتَّضِحُ مفهوم العمل أكثر. فـ « التشكيلة الخِطابية » كما يقول فوكو، تبدو في هذا العمل « منظومة تخضع لقواعد ». لا أعني أن النِّفَّرِيَّ كان يكتب وفق تصوُّرٍ نظري مُعْلَنٍ أو أن عَمَلَهُ صَدَرَ عن قواعد مسبقة. إن ما كتبه كانتْ فيه هذه « المنظومة » مُحَايِثَةً للخطاب، تَبْنِيهِ، وبه تتأسَّسُ وتُعْلِنُ وُجُودَهَا. وهذا ما يجعل مسألة الرؤية أو الرؤيا، في نظرنا، ذات بُعْدٍ بنائي نظري، « يُسْتَثْمَرُ بصمت في الممارسة » على حَدِّ تعبير فوكو دائماً. فالرُّؤيَةُ، بالمعنى الذي قَدَّمَها به أدونيس، تُصْبِحُ لدينا، ووفقَ هذا التَّصَوُّرِ أُحَادِيَةً أو أَصْلاً، بمعنى أنَّها مُحَمَّلة بطاقة فيزيقية لا تجعل مفهوم الكتابة الصوفية لديه تَأْخُذُ معناها الأرضي، كما رَغِبَ في ذلك.

لدينا، وفي ضَوْءِ فهمنا هذا، تُصْبِحُ الرؤية نَسِيجاً فاعلاً في النَّصِّ، في شعريته. وهي أَحَدُ المكوِّنات البانية لمفهوم العمل ضِمْنَ « منظومة » يَصْعُبُ إدراكُهَا حين تَظَلُّ القصيدَةُ، فهماً وتصَوُّراً، تفرضُ ذاتَها كعائق يحولُ دون الخروجَ من التمثُّل المسبق للقاعدة وللرؤية معاً.

يَدَانِ في يَدٍ واحدةٍ. هكذا، بهذا الخطو المُحَايثِ يبني العمل ذاتَه. وفرقُ الفهمِ بين الفكرة والرؤية لا بُدَّ أن يَظَلَّ حاضراً في ذهننا حتى لا نُحَوِّلَ النَّص إلى مُجَرَّد لحظة كتابَةٍ بالمعنى السَّطحي البسيط، الذي يفتقِدُ معنى الكتابة باعتبارها هذا الانتقال الذي حقَّقته كتابات نادرة، منها كتابات المتصوفة.

• إضاءة ثانية :

في تَصَوُّري، يظلُّ محمد عفيفي مطر، أحَد الشُّعراء العرب المُعاصرين القلائل الذين وضَعُوا القصيدة في مأزقِ مَضَايِقِهَا. فهو، بما كتبه، منذ الستينيات إلى اليوم ؛ ظَلَّ خارجَ السياق، بعيداً عن كِتَابَةِ القصيدة بالمفهوم الذي تبنَّاهُ عبد الصَّبور وحجازي وغيرهما من شُعراء القصيدة بمعناها « الحُرّ ». إن محمد عفيفي مطر، كتبَ انطلاقاً من وعي مُبَكِّرٍ بضرورة نقل النص إلى مستوى مُرَكَّب لا يَمْتَثِلُ للصورة في بنائها البسيط، فهو يحفرُ مجرى نَهْرٍ آخر كان يَصْعُبُ إدراكُ استثماره « الصَّامِتِ » لمفهوم مُغايِرٍ للكتابة جاءَ مُسَاوِقاً لقصيدةٍ كانت ما تزال تدافِعُ عن نفسها وتَرغبُ في أن تصيرَ تقليداً.

بالعودة إلى الأعمال الكاملة لهذا الشَّاعِرِ، التي لم تُنْشَر إلاَّ في العام، 1998 تتبَيَّنُ ملامِحُ عَمَلٍ يمنحنا أُفُقاً للتفكير والتَّساؤل :

ألا يمكن اِعتبار أعمال، أعني عمل محمد عفيفي مطر، بمثابة كِتَابَةٍ سَعَتْ لـ « تقويض الرَّصيد الذي أبقى عليه التراث واحتفظ به من الأنطولوجيا القديمة » وهو تقويض سيعمل على

إنعاش « تراث تَحَجَّرَ » كما يقول هايدغر. أي، إبراز التراث في اختلافاته ؟

حاوَلَ أمل دُنقل ذلك لكنه لم يستطِعْ. إن التراث عندَهُ، ظلَّ ناتئاً. سَطْحٌ صَلْبٌ ينضاف لفكرةٍ، عجزتْ فيه الرؤية عن تَمْوِيجِ التراث، وتَلْيِينِهِ. فمهما تكنِ درجة الاستجابة التي حَقَّقتها بعض قصائده من حيث تداوُلُها، فإنَّهَا ظَلَّت تسير في سياق كتابةٍ لا تجرؤ على تقويض ذاتها. أو بالأحرى، على تَفْتِيتِ الأساس الإيديولوجي المتصَلِّبِ فيها، والذي اِتَّخَذَ من التراث ذَرِيعَةً لِسَتْرِ مُباشَرَتِهِ.

نَمطانِ من الكتابة ؛ واحدةٌ كانت تُخْفِي أكثر مِمَّا تُظْهِرُ، والأخرى كانت تذهَبُ لظاهِرِ الأشياء مُبَاشَرَةً، وَتُصَالِحُ كِتَابَةً، فيما هي ترفُضُ ذلك تَصَوُّراً.

هذه بعضُ فُروقاتِ العلاقة بين القصيدة والكتابة أو العمل كما نتصَوَّرُهَا. أو كما تَلَمَّسْنَا بعضَ تَبَدِّياتِهَا في أعمالٍ شَكَّلَتْ لحظة اِنفصالٍ عن القصيدة بمعنيَيْها « التفعيلي » و« النثري ».

ثمة شعر يتشكَّل في انشراحاتٍ عَمَلٍ مازالَ في بداياته. لكنَّهُ مَوْجُودٌ، ولو في « صَمْتِ الممارسةِ ».

• **تنوير :**

لا أُقَدِّمُ القصيدةَ هُنَا باعتبارها نَشَازاً في الكتابة الشعرية العربية، بل باعتبارهَا نَمطاً، وعائقاً عَمِلَتِ النَّظريات النَّقدية على تكريسها كاختيار نهائي، ونموذجٍ تَتَحَدَّدُ الشِّعرية العربيةُ به، ولا شيء بَعْدَهُ أو قبله.

فتكريس القصيدة كخُطاطة نظرية تامَّةٍ، ونهائية، جَعَلَ منها لحظة اِحتباسٍ أمام كلٍّ ما اقْتُرِحَ من خُطاطاتٍ. بما فيها ما كتبه شُعراء لم ينتموا لمرحلة امرئ القيس وطرفَةَ. هذه الخُطاطة هي ما نعتبره نشازاً وتكريساً لأَصْلٍ، عَمِلَتْ قصيدةُ « الشِّعْر الحرِّ » على تَلْيينِهِ أو تَشْذِيبِهِ بالأحرى، لكنها هي الأخرى ظَلَّتْ تُمْسِكُ بزمامِ الأصْلِ وتعمل ضمن مُنْجَزِهِ.

اقتراباً مِمَّا يُسَمِّيهِ كارل بوبر بـ « الأسئلة التَّحَكُّمِية » باعتبارها بحثاً عن الأصل.. ومعرفة مأخوذة من أعلى سلطة أو أرفعها ؛ نقترح في هذا السياق مفهوم للنَّمَطِيَّة التَّحكمية أو البناء التَّحكمي، باعتباره إشادةً بالأصل، ومصدراً صافياً له. فقد يتخذ هذا البناء أشكالاً وأوضاعاً مُتَعَدِّدَةً، لكنه يظل قَابِعاً في مكانه، مأخوذاً بصفائه لافِظاً لِكُلِّ اختلاف أو مُغايرَةٍ.

فالعمل في ضوء هذا التَّصور هو لحظة اِختبار لهشاشة الأصل، وصلابَته في آنٍ. فهو توكيد للاختلاف. وليس إغفالاً له. وفي العمل يتحقَّقُ النِّسْيانُ. نِسْيَانُ الأصْلِ باعتباره اِكتمالاً، ووعيٌ بضرورة النُّقْصان والفراغ. أو كما يقول أبو حيان « **فلا ذِكْرَ إلاَّ وخَانَهُ النِّسيان** ». في العمل، يكون النسيان شرطاً ضرورياً لخيانة الذِّكْر، الذي يأتي هُنا بمعنى الذاكرة والتَّذَكُّرِ.

أليست القصيدة ذِكراً، أو تَذَكُّراً بالأحرى ؟

أليست عودةً إلى مُنْجزٍ سَابِقٍ. إلى خُطاطَةٍ بناؤُها « مُحْكَمٌ » وتامٌّ. أعني لها « حَدٌّ » كما يقول ابن رشيق في « باب حدّ الشعر وبنيته » ؟

اَلبِلّوْرُ واللّهَبُ

في الكتابَةِ، ثَمّةَ دائماً، ذلك اَلْجَدَلُ الصَّامِتُ بين كتابَةٍ تميل إلى استخلاص « النّظام » من « الفوضى » وأخرى تَسيرُ وِفقَ نِظَامٍ. فإذا كانتِ الأولى إنصاتاً لما يَعْتَمِلُ في العناصر المفتَّتة، وعملًا على ضبط بعض القوانين اَلْمُنَظِّمَةِ لطبيعة العلائق الجامعة أو الفاصلة بين هذه العناصر. أي ما يجعل من كُلِّ تَشَتُّتٍ أو تَبَعْثُرٍ، حَالَةَ نظام. فإنَّ الثَّانيةَ تعمل على إخضاعِ العناصر لنِظَامٍ، تفترض أنَّه أداة تنظيم لـ « فوضى » واقعة في العناصر وفي الأشياء، وأنَّ هذا النِّظامَ هو إطارٌ أو جهازُ مُرَاقَبَةٍ، أو هو بالأحرى، ميزانٌ لحفظ التَّوازن ووضع الأشياء في سياقها.

نصَّانِ إذن، يَسيران في اتجاهين مُختلفين، يجمع بينهما نِظَامٌ، وهو ما يُفَرِّق بينهما في ذات الآن.

عَلاقَةُ جَدَلٍ، واختلافٌ في الرؤيةِ. هذا ما يجعل من النَّصين رؤيتين للعالم، وطريقتين في النَّظر إليه. ما يُفَرِّقُهُمَا هو مَا يَجْمَعُهُمَا. مَعاً يبحثان عن نظامٍ. في الأولى، النظامُ تَالٍ، يأتي أو يَحْدُثُ بَعْدَ مُعاناةِ استخلاصه من فوضى الأشياء وَهَيُّولِهَا. وفي الثَّانية، النِّظام سابقٌ وهو ضرورةٌ. علينا أن نَتَّخِذَهُ كميزان لقياس خَلَلِ الأشياء والعناصر، والحَدِّ من اِعوجاجِهَا، أي تقويمها. وهذا يُذَكِّرُنَا بالعلاقة التي يُقيمُها كَالْفِينُو بين البِلَّوْر واللَّهَب.

فـ « بياجيه »، مثلاً، هو مدافِعٌ عن « النظام الخارج من الفوضى » أي مدافع عن اللَّهب، باعتباره يُمَثِّلُ هذه الحالة. و« تشومسكي » مدافِعٌ عن البِلَّوْرِ، أي عن « النِّظام المنظم ذاتيا ».

رغم ما قد يبدو، نظرياً، في مفهوم البِلَّوْرِ كما في حالة تشومسكي فإن مسألة التَّنظيم الذَّاتي، تبقى داخلةً، في التَّصَوُّرِ العام، ضمن النِّظام الموجود سلفاً أي ما يعمل بحكم التَّداوُلِ الصَّامِتِ، الذي يَمُرُّ عَبْرَ العادةِ ويصيرُ ميزاناً لقياس الخلل الصَّامِتِ أيضا.

يقول كَالْفينُو، مُحاوِلاً أن يُثيرَ الانتباه إلى طبيعة العلاقة القائمة بين هذين التَّصَوُّرَيْن « البلَّور واللَّهب شكلان من أشكال الجمال لا نستطيع إبعاد أَعْيُنِنَا عنهما، مِزَاجَان للنمو في الزمن ولإنفاق المادة المحيطة بهما. إنهما رَمْزَانِ أخلاقيان مُطلقان، درجتان لتصنيف الوقائع والأفكار والأساليب والمشاعر »

ويُضيف قائلا « .. أَوَدُّ من أولئك الذين يَعدُّون أنفسهم أتباعاً للَّهب ألا يفقدوا رُؤية مشهد درس البِلَّور الصَّارم والمتوازن »

طريقتان في مُقاربة العالم، وفي النظر إليه. فـ « إنفاق المادة المحيطة » بنا يَتِمُّ بناءً على طريقة « الإنفاق » أو التَّدْبير بالأحرى.

وفي الكِتابة تُصْبِحُ هَذِهِ العلاقة أكثر تَوَتُّراً، رغم أن ما يبدو الآن، في أجناس إبداعية مُختلفة من تَدْبِيرٍ أو إنفاقٍ يَسير

في اتجاه الجمع بين « المزاجين » أعني الميل إلى الإنصاتِ إلى نداء الإثنين، وإلى انفراجاتهما التي تسمح بالوقوف في نُقطة البرزخ، أي ما بين البلَّوْر واللَّهب في رؤية العناصر، وفي « تصنيف الوقائع والأفكار والأساليب والمشاعر ».

عندما أقولُ بنقطة البرزخ، لا أعني الأخذ من هُنا وهناك. أو الأخذ من كُلٍّ « مزاج » بطرف. فالأمر أكثر تعقيداً من ذلك، فهو مزاج قائم بذاته، رمز أخلاقي ثالث مُنفصل تماماً، لأنَّهُ إدراك، ووعي بلحظات الفراغ أو الخلل القائمة في اللَّهب والبِلَّور معاً، وانفصال عنهما من حيث أن نُقطة البرزخ هي اِنفتاح برؤيتين لا حدَّ فيهما بين الفوضى والنظام، إنَّها دَرْسٌ يُتَاحُ فيه للكتابة أن تسيرَ بخَطْوٍ فيه يتفاعل الجَسَدُ بالطريق، وكلاهما يُصْبِحُ مَوْجُوداً بالآخر. حُلُولٌ وذوبانٌ إذا شئتَ. هذا ما أعنيه هنا بنقطة البرزخ أي بالمزاج الثالث « للنمو في الزمن ولإنفاق المادة المحيطة به ».

النص الـمتافيزيقي

نَصٌّ يَعْبَثُ بالدَّال يمحُوهُ أو « ينطوي على الرغبة (كما يقول ج.دريدا) في أن يَنمَحِي ليدَعَ المجال للمحتوى الذي ينقله ويسعى ... إلى تعليمه ». نصٌّ، شَرْطُه الكِتابي ليس سوى لحظة تمثيلٍ لما يترَتَّبُ عنه، أو لما ينقُله. فهو حامِلٌ أو « مجرَّد مظهر للمدلول ». إنه تعبير عن معنى، يقوم في جوهره على التَّبليغ. والكتابة، في التصور الميتافيزيقي هي « وسيلة تعبير » فقط.

يُذَكِّرُ هذا الوضع بما تنبَّهَ إليه بعض النُّقاد العرب القُدامى. وأعني تحديداً، ابن رشيق القيرواني، حين أشار إلى العلاقة بين « اللفظ » و« المعنى » أو بالأحرى إلى ثنائية « الجسم » و« الروح ». وللمتأملين العرب القُدامى، في أوضاع النص الشعري تحديداً، وفي الكتابة إجمالاً آراء مُختلفة ومتباينة في طبيعة العلاقة بين هذين الزَّوْجَيْنِ. فالجاحظ، مثلاً كان أَحَدَ الدَّاعين إلى تخَيُّرِ « اللَّفْظِ »، إلى إعطاء الدَّال قُوَّةَ التمثيل والحضور. إلى إثباتِ وَضْعِهِ كَدَالٍّ حَاضِرٍ وليس « مُجَرَّدَ مظهر.. ». ولغيرِ الجاحظ، ممن قاربوا الموضوع، رأيٌ يَمِيلُ إلى قُوَّةِ المدلولِ وَإِلَى جوهريته.

لستُ هنا بصدد المقارَنَةِ بين وضعينِ يختلفان في السياق وفي الرؤية. ما يشغلني، بالأساس، هو اِستمرارُ الرُّؤية الميتافيزيقية، فيما يُكتب نَصِّياً لدى عَدَدٍ من الشُّعَراء العرب الذين يَتَبَنَّوْنَ

الشَّكل الْمُعَاصِرَ أو « الحُرَّ »، باعتباره دَليلَ اِنتقالٍ من النَّمَط العمودي إلى كتابةٍ أُفقِيَةٍ. أعني من التَّقليد إلى الحداثة.

فالنص الشِّعْرِي، حتَّى في وضعه الشَّفاهيّ، وفيما تُؤكِّدُهُ لنا بعض الآراء النقدية الشَّفاهية التي حفظتها بعض المتون النقدية والنظرية القديمة، كان مَحْفُوفاً بما يُولِيهِ له الشَّاعر من عناية « جمالية ». لم يكن الدَّالُ فيها (وهو سيظل مُحْتَجِباً حتى زمن التدوين) مُجَرَّدَ مظهر، بل كان يُلْتَقَطُ سمَاعاً، ويُدْرَكُ فِي وَقْعِهِ. وهو مَا يَزال قائماً في علاقة الشِّعْرِ بالإنشادِ. في الشِّعْرِ إذن، يكونُ الدَّال صاحِبَ سيَادَة. أعني أَنه يُمَثِّلُ اِمْتلاكَ النص لزمامِ أمْرِهِ، وقَهْرِهِ لسطوةِ ما هو مُشْتَرك. أعني المعنى، الذي يمكن أن يتجلَّى ويظهر في أكثر من وضع، حتى في حركات الجسم أو علاماتِ وإشارات المرور.

وعندما ذَهَبَتِ العرب إلى اعتبار الشعر ديوان العرب فإنهم كانوا يقصدون التدوينَ باعتبار مدلولاته، وقد تَنَبَّهَ بعض اليونانيين قبلهم إلى قيمة الدَّال وأهمية وَضْعِهِ في الشِّعر. إن ذِهْنيةَ التَّدوين مازالتْ، إلى اليوم، تُلْقِي بظلالها على الكتابة الشعرية العربية، في كَوْنِ عَدَدٍ من الشُّعَراء مازالوا يتخذون من البُعد الجمالي في الكتابة، مُجَرَّدَ مظهر لقولِ ما سيأتِي. أي أن كتابتهم، كما يقول دريدا، تنطوي على الرغبة في محو الدَّالِ، للذَّهَابِ رأساً إلى المحتوى.

لا أفصِلُ، هُنا، بين « الجسم » و« الروح ». ولا أذهبُ مذهبَ الذين يُرَجِّحونَ كَفَّةَ أحد الزَّوجين. فالنَّصُّ الشِّعْرِيُ

لا يَتجَلَّى شِعرياً إلا بتمثيل دَوَّالِّه لِصَوْتِهَا أو لأصواتها بالأحرى. فحين يكون الدَّال مُكْتَفِياً بما يُمَثِّلُهُ نَصِّياً، أي بتمثيل المضمون فهو يحجُب ذاتَهُ ويحجِّبُ معناهُ. لا يتركُ النص يتنفس شِعريته أو يَزْخَرُ بها. إن الدَّال الذي نعنيه هُنا، هو ذلك الدَّال المُلَبَّدُ بدواله. ذلك الذي يكون قابلاً لفتح النص على اِنشراحاتٍ واِحتمالاتٍ لا حَدَّ لها. نص يسيرُ في اِتجاهاتٍ مُخْتلفة.

مازالتْ أولية المضمون وسيادته هي ما يُهيمن على رُؤية عدد من شُعرائنا. النص وصولٌ إلى مُنتهى، إلى غايةٍ ما يُوجَدُ خارجَ النَّص حتى قبل وجود النص وكتابته. النص علامة طريقٍ وليس هو الطَّريق.

ستنعكسُ وضعية النَّص الميتافيزيقي على نَصٍّ آخر موازٍ أو مُسَاوِقٍ له. أعني النص النقدي الذي ظل بدوره يَمُرُّ على الدَّال باعتباره لحظة عبورٍ إلى المدلول أي أن النقد هو الآخر يَعْتَبِرُ الدَّال مجرَّد مظهرٍ للمدلول. جوهرٌ واحد يقوم عليه النَّصَّان، أو يَذْهَبَانِ إليه، هو المحتوى أو المضمون ؛ لذلك « نجد البحث أو الاهتمام بالجمالي شِبه مُنعدِمٍ أو مفقود. وحتى في الحِقبة البنيوية كان تفكيرنا في الشَّكل مُحَاطاً بكثير من التوجُّس والارتياب » وهو الوضع الذي مازال قائماً في المشهد الشعري المُعاصر. اِستثناءات قليلة، يُمَثِّلُهَا شُعراء وهم الذين أعطوا أهَمِّيَةً قُصْوَى للدال، لما هو جمالي، باعتباره جوهر كل كتابة إبداعيةٍ. وهذا ما جعل كتاباتهم تميل إلى التَّجريب والانتقال بالنص من

واحدية المعنى إلى كثافته. أي إلى الدّال حينَ يكون مُلَبَّداً باحتمالاتٍ لاَ حَصْرَ لها.

في هذه الكِتابات، التي تَنْتَسِبُ عادة إلى أُفُقِ الحَدَاثَة، يتوقّفُ المعنى عن أن يكون « شريفاً » بالمعنى الذي صَاغَهُ به المرزوقي. لينتقل إلى لحظة التّشَظّي. وهي الكتابات التي شَوَّشَتْ صفاء الجنس، وخرجتْ عن « خصال عمود الشِّعْر » لتخرج بذلك عن « الإجماع المأخوذ به » كما تصوَّرَهُ المرزوقي، وتميل إلى كتابة فيزيقية. أعني إلى كِتابة يكون فيها النص مُنْشَرِحاً، أو مَفْتُوحاً وليس نصّاً مُنتهياً أو مُغلقاً. أعني؛ نصّاً. ميتافيزيقا.

ناجـــزاً

تـــامّـــا

وَ

مُكْتمِـــــــــــــــلاً

المعنى بالقُوَّةِ

في كتاب « فخاخ المعنى .. » حاولتُ أن أكشفَ، أو أُقَارِبَ، بالأحرى، من خلال قراءتي لأكثر من خمسة عشر ديوان شِعري، أن تجربة الشعر المُعاصر، في مرحلة ما أُسَمِّيه حداثة الكِتابة، عَرَفَتْ إبدالاً مُهِمّاً على مستوى المعنى. فالنص لم يَعُد محكوماً برُؤيةٍ تَسيرُ في سِياق معنى مُحَدَّدٍ، أَوْ لم يعد محكوماً بالرؤية البيانية التي تقصد الإبانة والوضوح. فالنص فَتَحَ لنفسه مَسَارِبَ جديدة وانْشِرَاحَاتٍ نقلت المعنى من وضع الهيمنة و« إرادة القوة » التي بها كان المعنى يتعَيَّنُ كوجود ميتافيزيقي وإيديولوجي أي « معنى بالقوة » ؛ إلى تَعَدُّدٍ يُتيح لِلُّغَةِ أن تَتَحَرَّرَ مِنْ أَسْرِ تاريخ استعمالاتها، وتُصبح بالتالي خارج « معقل الميتافيزيقا » كما يرى نيتشه.

لم يعد المعنى سابقاً على النص، يأتي النص بَعْدَ ٱلْمَعْنى ويكون مُستعِدّاً لاستيعاب المعنى وقبول اقتحامه لما به يبني النص ذاته. إن النص، في وضع الكِتَابَة (L'écriture) صَارَ أكثر انشراحاً، وإدراكاً لحضور المعنى، في تَعَدُّدِهِ وكَثْرَتِهِ، باعتباره ولادةً تحدُثُ إبَّان قراءة النص، ويبقى النص حاملاً لاحتمالاتٍ تتَكَشَّفُ وتَبْدُو دون انقطاع. هذا ما يجعل من نَصِّ الكِتابة، نَصّاً مُتَرَنِّحاً، فيه يصير « الدَّليل والعلامة مكان تناحر واختلاف.. تُؤَثِّرُ فيه مُختلف التأويلات ».

إن تِلْكَ القُوَّة التي كانت تتملَّكُ معنى الشيء، وتُحْكِمُ سيطرتها عليه لم تَعُد تجد في نَصِّ الكِتَّابَةِ؛ النص المفتوح أو المُرَكَّب، ما يستجيب لِقَصْدِيَتِهَا، ولِمَا تملكه من تحديدات مسبقةٍ بها كانت تشرطُ « فَهْمَ » هَا للنص، أو ما يعنيه. إن النص المُرَكَّبَ إختارَ الضَّلاَلَ والانزلاق، وصارَ وَليدَ تناحراته واختلافاته.

فالدَّال، في هذا النمط من الكِتَابَةِ، لم يَعُد « مُجَرَّد مَظْهَرٍ » لمدلول، مُهَيَّءٍ للظُّهُورِ والتَّجَلِّي. إنَّهُ مَوْجُودٌ فيما يحمله من « كثافة » وفيما يخلقه من أشكال المُرَاوَغَةِ التي لا تزيدُهُ إلاَّ كثافَةً وتَلَبُّداً.

في الشعر، إذن، لم يعُد المعنى سابقاً أو تالياً، لم يعد ذلك الوافِد الذي يَحُلُّ في النص ويسْكُنُهُ. فالنص، وتحديداً في الشِّعر، أصبح مُرَكَّباً، تتأسَّسُ شِعريتُه بِتَجَاوُرِ مُكَوِّناتِها وحاجتِها إلى كُلِّ ما به يتعَيَّنُ النص كمعطى مكتوب، بما في ذلك صمتُه أو بياضاتُه، وما يتخَلَّلُهُ من تقطُّعاتٍ[1] .. أو حضُورٍ لعلاماتٍ أو رموز أو رُسُوماتٍ وتخطيطاتٍ .. تأتي كُلُّهاَ

(1) - حتى في التاريخ، لم يعد « المعنى » قائماً في السير الخَطِّيّ أو التسلسل الزماني للأحداث، أي في « التأريخ السّردي » الطُولي؛ أو باعتبار « الإنسان مركز البحث التاريخي .. » بل إن المناداة بـ « تاريخ بدون إنسان » وكذلك « الاهتمام بالمستويات التاريخية الدقيقة (الميكرو تاريخية) .. » أصبحت المجرى الجديد لِفَهْمِ يُبْعِدُ ٱلْبُعْدَ التقليدي في فهم التاريخ وتسجيله لصالح تصورَّات جديدة. وفي هذا السياق، يُؤكّد لورِوا لادوري أن الطبيعة ليست صيرورة فارغة جوفاء جوهرها التكرار وإعادة المتطابق وتكراره وإنتاجه، بل إنها تاريخ المختلف.=

في النهاية لتدفَع بالنص صَوْبَ اِنْشرَاحاتِ تعبيراته، ومَا تهْجِسُ به من تداعياتٍ.

لا نقصِدُ، هُنا، إلغاء المعنى، والدعوة، بالتالي، إلى نَصٍّ بلا معنى. كما لا ندعو إلى تكريس المعنى كـ « إرادة قوة » بل نثير الانتباه إلى طبيعة الإبدال الذي حدث في هذا المستوى من التعامل مع النص. فلا شيء سابق أو موجود قَبْلُ. كل شيء يُوجَدُ أو يَتَجَلَّى إبَّانَ، أو أثناء لحظة القراءة. أعني لحظة المواجهة.

فالجرجاني، في لحظة مواجهتِهِ للنص القرآني، باعتباره نصًّا مُشْكِلاً أدركَ اختلافَ هذا النص عن غيره، وما يحفل به من مآزِقَ لا تُتِيحُ للقارئ المُتَعَجِّلِ أن يَلْمَسَ مَطَّبَاتِها، وهو ما دَفَعَه إلى تغيير موقع القراءة، ووضع اليد على « دلائل الإعجاز ». أقصد اِمتداد المعاني أو ما سَمَّاهُ بـ « معنى المعنى » يقول الجرجاني : « تقول : « المعنى »، و« معنى المعنى »، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ معنىً، ثم يُفْضِي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر .. »، فهذا الإفضاء، معنى يُفضي إلى آخر هو الموقع الذي أتاح للجرجاني أن يُدرِك ما يحمله هذا النص الجديد

= فالانفصال الذي كان يُعتبر « كارثة يجب القضاء عليها بطمسها كي يحل مَحلَّها اِتصال لا يُعَكِّرُ صفو استمراره أي شيء » باعتبار الانفصال « علامة التشتت الزماني » التي على المؤرخ حذفه من التاريخ، أصبح اليوم أحد العناصر المؤسسة للتحليل التاريخي.

(يمكن العودة إلى كتاب د. سالم يافوت؛ المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط 1. 1999)

من إبدال، ظلت القراءات السابقة تُقارِبُه انطلاقاً من مفهوم المعنى المُحَدَّد والمُغلق. وليس المعنى الممتدّ أو الذي يُفضي إلى معنى آخر.. والفرق بين القراءتين والفهمين ؛ هو أن القراءة الأولى هي قراءة تُكَرِّسُ المعنى باعتباره « إرادة قوة » أما القراءة الثانية فهي تضع المعنى في سياق النص وتُنْصِتُ لإِنْشِرَاحَاتِه.

في ضَوْءِ هذا التَّصَور يُمكن أن نعيد قراءة قول الجاحظ : « حُكم المعاني خلاف حُكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة ».

وهي القراءة التي تُتيح لنا إدراكَ المعنى، حين يكون « معنى بالقوة » لا بالإِفْضَاءِ.

الغموض الشعري

« فَهَلْ رَأَيْتَ قولاً كُلَّمَا بَانَ غَمُضَ ؟ »

أبو حيان التوحيدي

لن أعود لمناقشة الموضوع، أو طَرْحِهِ باعتباره أحد العوائق التي وقفتْ في وجه بلوغ النص الشعري المُعاصر إلى القارئ، ووصُولِه بالشكل الذي كان يطمح إليه هذا الأخير. أعني الفهم. فهذا الموضوع بالنسبة لي، وبالطريقة التي يُقَدَّمُ بِها، عادة، للمناقشة، أصبح غير ذي جدوى. لأن الغموض، أصبح إحدى أهم الأُسس التي يقوم عليها هذا الشعر، عندما يكون الشّاعر واعياً ببرنامج مشروعه الشعري، وبطبيعة الرُّؤَى والآليات التي يسعى بها لفتح أُفُقٍ جديدٍ، لكتابة جديدة.

ما يدعوني للكتابة في هذا الموضوع، هو ما تحمله معاني هذه الكلمة، في اللغة الإيطالية. فكلمة (Vago) في هذه اللغة تعني، كما يُقَدِّمُها إيطالو كالفينو ؛ « الجَذَّاب » و« الْفَاتِن ». فمنذ بزوع هذه الكلمة من معناها الأصلي « التجوال »، مازالت كلمة تحمل فكرة الحركة والتحول المرتبطة في الإيطالية بمعنيي : اللاَّيقين واللاَّتحدُّد، والمُحدَّد، والمتعة واللَّباقة.

بالعودة إلى ما تختزنه الكلمة من معاني، يَتَبَيَّنُ المعنى العميق لكلمة (Vago) . فحين نأخذ كلَّ ما توحي به من معاني فإنها،

كاملةً، تُقَدِّمُ لنا صورة عن طبيعة الأبعاد التي تُمَثِّلُهَا اليوم الكتابة الشعرية الحداثية، ليس عند العرب فقط، بل في كل الجغرافيات الشِّعرية في العالم. ولَعَلَّ في صفة التَّرَحُّل، التي سبق أن وقفتُ عندها في كتاب « المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر.. » ما يكشف عن كون النص الغامض، هو ذلك الذي يتمنَّع عن الاستقرار، والسُّكون. فهو دائم التَّقَلُّب والهروب. أعنى الإنفلات. وهو بهذا المعني يَصيرُ دَائِباً ودائِمَ التجدُّد. ومن هنا، رُبَّمَا، تأتي صفة اللاَّتَحَدُّدِ التي هي اِمتدادٌ دائمٌ صَوْبَ الحدود القُصوى التي يُقَارِبُ النص مداها، ويسير فيها بشكل دائم.

فالغموض، في هذه المعاني، لم يَعُدْ اِسْتِغْلاَقاً، أو حَجْباً، فهو انفتاح، واِمتداد لا ينقطع. لاَ حَدَّ ولا يقين. وحتى لا نكتفي بالإشارة إلى هذه المعاني فقط، ففي معنيي الجَذْب والفتنة، ما يشي بالعمق المختبئ خلف اِنسرابِ الكلمة. أليس كل غامض فاتن ؟ أليس المحتجب أو المُحَجَّب، دعوة للإصرار على الكشف، أو دعوة لفتنة مُؤَجَّلَةٍ ؟

يقول كالفينو، وهو بصدد الحديث عن لُيُوبَارِي، « يطالبنا ليوباري بتذوق جمالِ وغموضِ غَيْرِ المُحَدَّدِ ! (لاحظ كيف يرتبط الغامض بالجميل) إن ما يطلبه هو انتباه للتفاصيل في غاية الدِّقَّةِ والتَّمَعُّنِ، اِنتباه لتكوين كل صورة، للتفاصيل الدقيقة المحددة، لاختيار الموضوعات، للضوء وَٱلْجَوِّ، بحيث ينتظم كل هذا للحصول على درجة الغموض المرغوب فيها » وحين يرغب كالفينو بالتعليق على ذلك، يقول :

« إن شاعرَ الغموض لا يمكن إلا أن يكون شاعرَ الدِّقة، الشاعر القادر على الإمساك بأكثر الأحاسيس رهَافةً، بعينين وأُذُنَيْنِ ويدين لا تُخطئان ».

إن في الغموض دِقَّة، وهذا هو المعنى الذي يظل مُحتجِباً عَنَّا، إلى جانب باقي المعاني الأخرى، حين تَتَّخِذُ من الكلمة، في العربية، ما توحي به من اِلتباس واستغلاق، دون الوعي بالشرط الجمالي العميق الذي يُمثله النص في اِنْسِرَابِهِ إلى مَوَاطِنِ العتمة والسَّوادِ، وتَمَلُّصِهِ الدَّائم والدَّائب حيث يصعبُ القبض على ما « يعنيه » لأنه، أصبح، في ضوءِ التصور الشعري الحداثي، لا يعني، بل يكشف ويُشيرُ، أو يحجُب بالأحرى.

ألا يمكن، بهذا المعنى، أن نعتبر الغموض، صيغة من صيغ الوجود، حيث يصيرُ الوجود بما هو حقيقة وانكشاف، كما يقول هايدغر، يُخْفِي أكثر مما يُظْهِرُ ؟

كِتَابَةُ الكِتَابة

في " الكتابة والتّناسُخ "كما في "لسان آدم " وفي غيرهما من الكُتب التي اِقترحها عبد الفتاح كليطو على قارئه. كان ثمة شيء جديد يحدُث. كِتَابَةٌ أُخرى تُعلن عن نفسها.

أذكر جيداً، في ندوة " النقد والإبداع " التي عُقدت بمدينة الدار البيضاء في النصف الثاني من الثمانينيات، كيف كان ردُّ فعل بعض الكُتَّاب والنُّقاد العرب، المشاركين في النَّدوة، قاسياً، على مُقترح القراءة التي قام بها كليطو لعبد القاهرة الجرجاني. كان، تاريخ الأدب، وسرد المعطيات والأحداث والتواريخ، إلى جانب الأفكار والمضامين هي الأعمدة الأساسية التي تقوم عليها القراءة في مُجمل ما كان يصدر في العالم العربي آنذاك. ولعلَّ فيما كان يحمله مفهوم « النقد » من دلالات ومعاني، هو ما كان يُساعِدُ على وُجودِ واستمرار هذا النوع من القراءة أو الكتابة بالأحرى.

ترك كليطو كل هذا جانباً وعاد، بِحُكم ثقافته الفرنسية أساساً، لقراءة التراث العربي بعينٍ أخرى، هي غير ما ظل مُسْتَحْكِماً في رؤية غيره ممن سبقوه إلى نفس الأراضي.

لم يسلك كليطو طريق أولئك الذين اِسْتَبَدَّتْ بهم أدوات ومفاهيم التحليل البنيوي، وأصبحت قراءاتهم مُثْقَلَةً

بمترجماتٍ معها، أصبح النص المقروء، وحتى اللغة الواصفة، ضَحِيَّةَ تَشَابُكاتٍ، وَضَعَتْ الكثير من القراءات موضع حَرَجٍ، وحوَّلتها، بالتَّالي، إلى كتابةٍ لا يفهما إلاَّ صاحِبُها، أو كاتبها بالأحرى.

فكليطو، اِختار، وهو الخبير بآليات التحليل البنيوي وغيره، أن يجعل من القراءةِ، كِتابة على الكِتابة، وأن يُحَوِّلَ المفاهيم والآليات إلى سَوَائِل لا تُعْلِنُ عن نفسها صراحةً بل صارت كالهواء الذي نُحِسُّهُ ولا نَرَاهُ.

إنَّ كليطو أدرك أن النَّقد، بمفهومه التقليدي الذي تأسستْ عليه قراءات سابقة، لم يعد قادراً على الوصول إلى ما أصبحت النصوص، أو ما كانت، تُخفيه من أسرار، أعني بشكل خاص تلك النصوص التي تتوفَّرُ على شَرْط الحياة. لذلك اِختارَ أن يتحوَّلَ من ناقدٍ إلى كاتِبٍ. وهو الدَّور الذي اِخْتَارَهُ عدد من المشتغلين في حقل الكتابة « النقدية » اليوم.

فالناقد لم يعد وسيطاً، يقوم بتفسير النص وفَضْحِ مَعْنَاه. بل غَيَّرَ مجرى الرِّيح، وصارَ أكثر إدراكاً لطبيعة عمله الذي أصبح يطلب منه اليومَ أن يكون مُلِمّاً بمُختلف حقول الكتابة والفكر، وأن يكون مُهَيَّأً لوضع اِنْشِرَاحَاتِ معرفته على مضايق النصوص ومسالكها.

فالقراءة، في ضوءِ هذا الفهم، أصبحت كِتابَةً أو توقيعاً خاصاً يُتيح لذات الكاتِب أن تُعْلِنَ عن نفسها بما تقترحُه

من أسئلَة، وبما تقترحُه من أوضاع قِرائِيَةٍ جديدة. لم يعد الكاتب أسيرَ ما يَقْتَرِحُهُ من مفاهيم بل إن النقد الذي اِختار وضع الكِتابةِ، طَرَحَ نفسه ككتابة إبداعية مُحَايثَةٍ لما تقرأه. وهي بهذا الإبدال وَضَعَتْ يَدَها على ما كانت تفتقد له الكِتابات النقدية السَّابقة، وحفرت، في سياق القراءات النقدية العربية، مجرى جديداً أتاح للنص أن يَقولَ اِنْشِراحاتِهِ وأن يفتح جُرْحَهُ على ما لا يُحصى من الدلالات والمعاني.

في كثير مما تقترحه اليوم، بعض الأبحاث الأكاديمية نَجِدُ لُغَةَ تُصِرُّ، بشكل مُبَالَغٍ فيه، على ما تُسميه، تباهياً وادعاءً، بالبحث العلمي وهذا ما يجعلها، حبيسة أدراج الجامعات، والمتخصصين، دون أن تقوى على فتح جُسُورٍ جديدة للوصول إلى فئات القراء بمختلف مستوياتهم وتُساهم، بالتالي، في جعل (علميتها) قادرة على توسيع نطاق المعرفة، وتوسيع مساحاتِ التلقي ومستوياتها.

ولعلَّ وجه المفارقة في هذا الأمر، هو أن عدداً من النقاد العرب، الذين نقلوا النقد إلى درجة الكِتابة، هم بدورهم، جامعيون، لكن كتاباتهم، ومنها كتابات عبد الفتاح كليطو، تخرق السياق، وتُعْلِنُ، تَكتُّماً عن رغبتها في جعل الكِتابة، بما تحمله من وعي نقدي ومعرفي، تنقل، مستواها العلمي، من مُجَرَّد تطبيقات صَمَّاء أو عمياء، بالأحرى، إلى نوعٍ من الكِتابة المُنْتِجَةِ والفاعِلَةِ التي يبدو فيها (الناقد) كاتباً يُعيدُ انتاج النص

المقروء حيث لا مركز ولا هامش، فالكتابة، في هذه الحالة تصير نَصّاً قائماً بذاته، معلنا عن وُجُودِه، وليس مجرَّد إضَافة أو تفسير، بل إضاءة جديدة لبعض ما ظَلَّ مُعْتِماً، مُتَكَتِّماً لا يتيحُ ذَاتَهُ بسهولةٍ لِقراءات لم تكن قادرة على الوصول إلى هذا الحدِّ الذي كان النص المقروء يجعله نُقطةَ حُدود لا يمكن اختراقُهَا إلا بهذا النَّوع من الضَّوْءِ الكاشِفِ الذي يذهبُ إلى ما ظَلَّ مَنْسِياً أو مُغْفلاً. أو ما كان يُعْتَبَرُ، إلى وقت قريب، غير ذي جدوى.

الانتقال إلى كِتابة الكتابة، هو انتقال في الفهم وفي التفكير، وفي طُرُق طرح السؤال وصياغة الإجابات. هو انتقال، كذلك، في الاقتراب من النص المقروء الذي خَرَجَ بدوره، من سُلطة « الدَّال الممتلئ » كما يسميه بارت، إلى « الدَّال السديمي ».

أي

من المنغلق والمطلق،

إلـى

المفتوح

و

النسبـــــــي

زمن الكِتابة

• « إن الروايات التي نُفَضِّلُهَا هي تلك
التي نقرؤها قبل أن ننام ». ع. الفتاح كليطو.

« عصر الرواية » أو « زمن الرواية » في مُقابِل « زمن الشِّعر ». هذا هو الشِّعار الذي يحمله اليوم أنصار الرواية، وهو شِعار يضع الرواية في الواجهة ويَعْتَبِرُ أن زمن الشِّعر اِنتهى، أو أن لَهَبَهُ خَفَّ و لم يَعُد مُبرِّر وجوده قائماً.

الخلل في هذا الشِّعارِ، هو أنه يحكُم بوجود شيء في مُقابل اِخْتِفاءِ أو تلاشي شيء آخر ؛ حيث « استبدل جمهور القُرَّاء بالشِّعر « ديوان العرب » الرواية ملحمة العصر ».

بِناءٌ يقومُ على أنقاضِ بناءٍ سَابقٍ !

لا أعرف، عربيا، على مُستويي التَّلقِي والتَّداول، مُبرِّر مثل هذه الدَّعوة، وهي، على أيَّة حال، دعوة تفتقر لِتَصَوُّرٍ نظري تُبَرِّرُ به هذا الوجود الجديد لجنس في مُقابل جنس آخر، وكذلك لأسباب توقُّفِ الشِّعْر عن أداء دوره كجنس إبداعي حافظَ على وُجُودِهِ زمنيا وتاريخياً منذ أكثر من أربعةَ عشرَ قرناً.

عندما نعود لاختبار الخطاب الروائي العربي، وما بِهِ أصبح يحظى بهذا الوُجود الذي وضعه في واجهة عصرٍ بكامله،

باعتباره « فن المدينة الحديثة » و« مرآة المجتمع المدني الصَّاعِدِ » ! فإن النَّتائج، عادةً، ما تكون غير مُمَثِّلَة لجُرأةِ الشِّعار أو الدعوة بالأحرى. فما هي الأعمال الكبرى في تاريخ الرواية العربية التي غَيَّرَت المجرى، ووَضعت الشِّعْرَ في خَلْفِيَةِ المشهد الإبداعي العربي ؟ أو ما هي، الأعمال الروائية التي أصبحت لدينا مَرْجِعاً به نقيس نَبْضَ تَحَوُّلِ الرواية العربية واِسْتِقْطَابِها لفئة واسعة من القُراء؛ يُفْتَرَضُ أن الشِّعْرَ عجز عن اِستقطابهم، أو فَقَدَهُم، بالأحرى، واحداً تِلْوَ الآخر ؟

فعندما أعودُ لأعمال نجيب محفوظ، لما تُمثله من ثقل في هذا الموضوع، أَجِدُهَا، كَاملةً، تُمثل تجربةً؛ النَّظَرُ إليها لاَ يَتِمُّ بِعَزْلِ أو تمييزِ عملٍ عن آخر، فهي كُلُّها عمل واحد يتكامل ويَصُبُّ في مجرى كِتَابَةٍ كَانت تُؤَسِّسُ لِتَصوُّرٍ يظل الواقعُ فيه يحظى بمساحةٍ أوسع، مهما كانت مُبَرِّرَاتُ الشَّكلِ الذي كان محفوظ يبني من خِلاله أَوْ بِهِ مشروعَه الروائي. إنَّ تجربة نجيب محفوظ، تمثل مرحلة في تاريخ الرواية العربية، أو أُفُقاً لانخراط الكتابة الإبداعية العربية في الكتابة السَّردية؛ لكنها لم تُخلِّفْ عملاً، مُفرداً، يمكن تصنيفه ضمن « كلاسيكيات » الأعمال الروائية العالمية الكُبرى. وهو نفس الوضع الذي ينطبق على باقي التَّجارب الرِّوائية الأُخرى لدى الروائيين العرب.

فحين يذهب جابر عُصفور إلى بعض الأعمال لتقديمها كَسَنَدٍ لرأيه، فهو يضع هذه الأعمال نفسها في مأزقٍ لأنه في تقديمه لها يُسْقِطُ التَّصَوُّرَ على النص. فالتصور يُصْبِحُ هو الأسبق والأول،

فيما العمل المقترح يظلُّ مُؤَجّلاً، أو غير مُتَّسِم بما اقْتَرَحَتْهُ القِراءة إلاَّ قَسْراً ولَعَلَّ قوَّة السَّرْدِ عربياً تُوجَد في الأعمال النقدية والنَّظرية التي اشتغلتْ على الرواية ؛ وهي ترجمة لما هو قائم في أعمال روائية لها تَراكُماتُها وسياقاتها التَّاريخية والمعرفية، وإلا ما معنى أن تَعُودَ دراسات وأبحاث أكاديمية للبحث في أصولٍ سردية في الكتابات النثرية القديمة، حَكْياً وتاريخاً، وحتى فيما هو شعري في بعض الأحيان ! ؟

إن هذا النوع من القراءة التي تسعى لتبرير وُجودِ خطاب في مُقابِلِ خطاب آخر، هو نوع من القراءات المعطوبة التي لا تَملكُ تَصَوُّراً وَاضِحاً أو مُنسجما على الأقل حول طبيعة العلاقة بين أشكال وأنماط، أو بالأحرى، أجناس الكتابة، وما آلَتْ إليه وضعية الكتابة بانخراطها في أُفُقٍ يفتح النص على اِنْشِرَاحَاتٍ جديدةٍ لم تكن مُتاحَةً من قبل، أو لم تكن تملك الجُرأة لإعلان اِقتراحاتِها، وتَذْوِيبِهَا لمفهوم الصَّفاء الجنسي، وهَدْم الحواجز بين الخطابات في النص. فالجُزُر التي كانت بالأمس تفصل بينها مياهٌ مالحة، لم تعد اليوم قائمة، وهو ما يجعل، في تصوُّرنا، اِنتقال الشِّعري إلى أوضاع جديدة، وتغيير مجراه، في قُدرته على الإنصاتِ إلى الخطابات الأُخرى، نوعاً من الاختراق لِصَلاَبَةِ هذه الخطابات وانْغِلاَقِها. فالشِّعْرِيُّ، بهذا المعنى، أصبح ماءً. أعني، تلك الطَّرَاوَة التي تجعل من العمل الرِّوَائي يحظى باهتمام القارئ، ويَشُدُّهُ إلى إيقاعاته الجديدة. أو كما يقول جابر عصفور نفسه، فالشِّعرية تُهيمن

على الوظائف اللغوية في الرواية فتضع « الشِّعرية » نفسها في الصَّدارة منِ القصّ، وهو ما يُؤسس « للرواية الشعرية » بوصفها مجالاً حداثياً في مجالي الرواية في زمننا.

فالروايات العالمية التي حظيت باعتراف لِجَنِ جائزة نوبل، كانت، كما أكَّدَتْ تقاريرها، تملكُ تَميُّزَهَا كِتَابَةً، فيما تَتَّسِمُ به من روح شِعرية خاصَةٍ.[1]

هذه الرُّوح هي ما أصبح الشِّعر اليوم يَرْهَنُ به وُجُودَهُ وهي الرُّوح التي تَشَرَّبَتْها أعمال روائية عربية وَجَدَتْ قَبُولاً وتقديراً خاصين لدى القارئ. وَهُنَا أَوَدُّ أن أُشيرَ مثلاً إلى أعمال كل من إدوار الخرَّاط وجمال الغيطاني. فهي؛ بغض النظر عن موضوعاتها، تُتِيحُ للغة أن تشتغل وفق سياقاتٍ يظل الشِّعري فيها أكثر بُروزاً وتأثيراً.

فالعمل الروائي، في تَصَوُّري، لا يحظى بأهمية من خلال ما يُقدمه من موضوعات وأفكار، بل بما يقترحه من صِيَغٍ وطُرُقٍ في الكتابة وفي التَّعبير ؛ أسلوباً وتركيباً. ضمن هذا الاقتراح،

---

(1) ـ أنظر بهذا الصدد :

SUZANNE BERNARD, poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours, LIBRAIRIE NIZET, PARIS 1959 P. 579.

حيث ترد الإشارة إلى تأكيد عدد من الكتاب، في أحد الاستطلاعات، بلوغ الشعر نقطةً ميتةً، وأن الرواية ككتابة متعددة الأشكال، أصبحت تمتص باقي الأنواع الأخرى بما فيها القصيدة. وهذا طبعا، يعود إلى طبيعة الاستخدامات الشعرية للنثر، وبما عرفه الشعر من أشكال حرة ومفتوحة.

يتحول الموضوع بدوره إلى اقتراح جديد، وفكرةٍ هي غير ما كان متداولاً من أفكار في نفس الموضوع أو السياق بالأحرى.

إن الذين اِنتصروا للرواية، وفتحوا لها مَسَارِبَ عصرٍ جديد، في مُقابل اِنْدِحَارِ الشِّعْر أو تَرَاجُعِهِ، كانوا يفعلونَ ذلكَ وهم لا يدركون أنَّ الشِّعْر، بالمفهوم الذي قَدَّمَهُ به لوترياmon من قبل، لَمْ يَعُدْ قائماً في بناء « القصيدة » وفي إكراهاتها الَّتي تحرَّر منها كثير من الشعر العربي الذي يُكْتَبُ اليوم. أعني في مرحلة ما بعد السَّبْعينيات.

فالاقتراحات الشعرية التي قَدَّمَها أدونيس في « الكتاب »، هي نوع من هذا التَّحرُّر الذي كان أدونيس نادى به، من قبل، في « بيان الكتابة » ومارَسَهُ في بعض أعماله التي جاء « الكتاب » ليُحَدِّدَ اِختراقاته الجذرية لأعطاب « القصيدة » ومُعَوِّقَاتِها التي مازالتْ تفعل فِعلَهَا في كتاباتٍ لم تَعِ بعدُ فرق الهواء بين الكِتابة، وبين القصيدة. وهو نفس ما يمكن أن أقولَه عن أعمال محمود درويش الأخيرة وأعمال أخرى لشعراء آخرين من أجيال تنتمي لمرحلتي السَّبعينيات والثمانينيات.

إن إدراك هذه الإبدالات في الخطاب الشِّعري المُعاصر، سيُتيحُ، ربما، لدعاة « عصر الرواية » أن يُعيدوا النَّظَر في موقفهم، وفيما أقدموا عليه من محاولات لجعل الشِّعْر تحت الطَّاولةِ، وهذا أمر في نظرنا، لا يخدم الرواية ولا يجعلها تقوم باقتراحاتِها بالشكل الذي يُتيح للروائي العربي أن يكون

صاحبَ إبدالات تأتي من الرواية ذاتها وليس من فُتوحات الشِّعر واقتراحاته.

إن اقتراح الرواية « ديوان العرب »، كما أكَّد الأصدقاء في افتتاحية العدد الأول من مجلة « الشعراء » الفلسطينية، هو اقتراح شعري أيضاً. ولهذا فلا داعي لخلق حروب وفُتوحات وهمية، على مواقع أصبحت فيها الحدود بين جنس وآخر محض سراب.

إن الوعي بشروط الاختراقات التي حقَّقها النص الشعري المُعاصر، فيما أتاحه من إبدالات جديدة، هو أحد معابر النقد إلى ما تقترحُه تجربة « الكِتابة » في الشِّعر. ودعوة إلى فتح القراءة على إعادة النظر في تصوُّراتها التي ظلَّت أسيرةَ « حداثة القصيدة » في بنائها النَّسقِي، وتصَوُّراتها، وحتى في أَعْتَى مفاهيمها التي كانت بناءً سابقاً لتجربة سابقةٍ. فالكتابة بهذا المعنى هي بناء حركي، مفتوح « شعرية مفتوحة » لا كمفهوم نسقي مُغلق ومُكْتَمِلٍ.

الزمن الذي نعيشه إذن، هو زمن الكتابة بامتياز، وهو ما أصبح يتسرَّب إلى باقي أنماط الكتابات الأخرى، ويُلغي بالتَّالي، أو يعيد، بالأحرى، ترتيب الانتسابات ؛ ليس في الشّعر فقط، بل حتى في الرواية والقصة والمسرح، ولما لا في الفنون البصرية نفسها.

إضـــاءة

إن أفضل ما يمكن أن نُضيءَ به كلامنَا هذا، ما جاء في ردّ أبي الحسن حازم القرطاجني (تـ 684 هـ) في كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » وهو الذي عاش أعتى لحظات القسوة، في زمانه. القرن السابع للهجرة أي بعد قرنين من وفاة المتنبي، وبعد حملة عداء للشعر قادتها طوائف من أهل النقل باسم التقوى والأخلاق .. ولقد اختار العقل في عصر يُعادى العقل واختار الفلسفة في عصر يشك في الفلسفة، واختار الارتباط بالماضي المتقدم في عصر لم يعد يعي إلاّ التخلف. وكان عليه أن يطرح، متوحداً، قضية الشعر من جديد، في ضوء اختياره الخاص، وفي ضوء الظرف التاريخي المعقد الذي عاش فيه ... واستمر وحيداً مُغْتَرِباً .. حتى وصل إلى آفاق فريدة، مكنته من صياغة أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي، وذلك واضح في « تكامل المفهوم » من ناحية، وفي الأبعاد الفنية التي ينطوي عليها هذا التّكامل من ناحية أخرى.[1]

ففي حديثه عن « ما يحسن به موقع المحاكاة من النفس » يقول :

« ... وأما الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجُملة في هذا الزمان، بل كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ! ـ يعتقد أن الشعر

(1) ـ د.جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي
دار التنوير، للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط 3. 1983 (ص 11 ـ 12)

نقص وسفاهة. وكان القدماء، من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضدَّ ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبَّه عليها أبو علي ابن سينا فقال : "كان الشاعر في القديم يُنَزَّلُ منزلة النبي، فيُعتقد قوله ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته". فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان يُنَزَّلُ فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار يُنَزَّلُ فيها منزلة أخسّ العالم وأنقصهم !

وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعُجمة ألسنتهم واختلال طِباعهم. فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرّكة جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة، والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم ؛ ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضاً. فرأوا أخسّاء العالم قد تَحَرَّفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السُّوق بكلام صوَّروه في صورة الشّعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوَّم الشعر. وكأنَّ منزلة الكلام الذي ليس فيه إلاَّ الوزن خاصَّةً من الشعر الحقيقي منزلةَ الحصير المنسوج من البَرْدِي وما جرى مجراه من الحلَّة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النّسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن.

ولكثرة القائلين المُغالطين في دعوى النظم وملَّة العارفين بصِحَّة دعواهم من بُطلانها لم يُفرِّق الناس بين المسيء المُسِفّ إلى الاسترفاد. بما يُحدثه وبين المحسن المُرتفع عن الاسترفاد بالشعر. فجعلوا قيمتها متساوية، بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن وإلى المحسن إساءة المسيء. فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضاً تستقذر التحلّي بهذه الصناعة، إذ نجسّها أولئك الأخسّاء واشتبه على الناس أمرهم

وأمر أضدادهم، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم فالمعرة لاشك مُنسحبة على الرَّفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع. فلذلك هجرها الناس، وحقّها أن تُهجر.

ولأن النفوس **أيضاً قد اِعتقدت** أن الشعر كله زور وكذب على ما رآه قوم قد حكى قولهم ابن سينا ردّاً عليهم وكان يجب على هؤلاء إن كان لهم علم بالشّعر ألا يحملهم الحسد فيما قصَّرت عنه طباعهم على أن يتكلَّموا في ذلك بغير تحقيق. وكثيرا **ما يذمُّ الإنسان ما مُنِعَهُ، شيمة ثُعالية، فيحملهم الحسد على الغض من الشعر ومن أهله بإخراجه من الحقائق جُملة؛ وإن كانوا ممن ليس لهم به علم، وما أجدرهم أيضاً بهذا ! فكان يجب عليهم أن يتعلَّموا أو لا يتكلموا فيما لم يعلموا.** فالناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خُلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألاَّتحرَّكَ للشعر ولا تهتزَّ إليه. وأنت إذا نظرت من تعلم منه شيمة حسد من الكهول والشيوخ الذين يئسوا من البلاغة في النظم والنثر وجدته إذا أنشدته شعراً حسناً إما شديد الحبوس مربدّ الوجه لشدَّة الاغتياظ، وإما بادياً فيه يسير من الهزَّة لئلاَّ يُسِرَّ بذلك المنشد ولا سيما إن كان الشعر له. فأما الأحداث فمثل هذا الحسد فيهم قليل لأنهم لم يقطعوا يأسهم من إدراك البلاغة، وأيضاً فإنهم لا يُطالبون أنفسهم في السنّ الحديثة من الاستكمال والأنفة من النقص في المعارف بما طالب به أنفسهم أولئك »[2]

---

(2) ـ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت الطبعة الثالثة، (ص 124 ـ 126) أما التَّشديد فمن عندنا.

القصيدة والنَّص الـمُضاد [1]
في الشِّعر الـمغربي الـمُعاصر

مـا يـحـكـم تجربـة الشِّـعـر الْـمُـعـاصر في المغرب، هو التَّـنوع والاختلاف. أجيال وتجارب تعاقبت، ومازال، على المشهد الشِّعري المُعاصر، كُلُّ جيلٍ حاول أن يَطْبَعَ جزءاً من هذا المشهد ببعض خُصُوصِيَاتِهِ : لا أَفْتَرِضُ في الخُصوصيةِ أن تكون إبدالاً، أو نوعاً من القيمةِ المُضَافَةِ. بل أُؤَكِّدُ على وُجُودِ كتابةٍ تُكَرِّسُ قِيَماً مُغَايِرَةً، أعني قِيَمَ التَّحْدِيثِ، في مُقَابِلِ التّقليد، باعتبار التـقـليـد عـائـقـاً في وجـه الإبـدالات الـكُـبرى، أو الأسـاسـيـة بالأحرى، التي بدونها سيظل الشّعْرُ مُجَرَّدَ تكرار لصيغ وأنماط وأشكال سائدة.

فإذا كان جزءٌ من الشِّعر المغربي الْمُعاصر، بحكم تاريخ وجُودِهِ، ارتبط بسياقات غير شِعرية، وظَلَّ في مُجمل نِتَاجاتِهِ، أو ما رَاكَمَهُ من كتاباتٍ أَسِيرَ إكراهاتٍ إيديولوجية وفكرية واضحةٍ، فإن هذا النَّوع من الكتاباتِ الشِّعْرية خلال مرحلة الستينيات، وجزء كبير من عقد السبعينيات، يُعْتَبَرُ، في تَصَوُّرِنَا، أحدَ أشكال أو صيغ، هذا التَّنوع الذي يُمَثِّلُ لحظاتِ التَّبَدِّي

---

(1) ـ « القصيدة والنص المضاد » في الأصل عنوان لكتاب د.عبد الله الغذامي صادر عن المركز الثقافي العربي سنة 1994. لكن السياق النظري الذي نوظف في إطاره العنوان، يختلف كلية عن السياق الذي يَرِدُ فيه لدى صاحبه. كما تؤكد ذلك المداخلة.

الأولى لما يُمكن أن أُسَمِّيَهُ هُنا، بحداثة القَصيدَة ؛ حيث الشِّعْرُ ظَلَّ، شكلاً وموضوعاً، يحتفظ بكثير من تَبَدِّياتِ القصيدة، لم يُغَادِرْهَا كُلِّياً بحثاً عن أُفُقٍ جَديد لكتابة تُغاير أوضاعَ القصيدة، باعتبارها نمطاً، أو تاريخاً بالأحرى، لأنَ الشِّعْر، كما يقول حازم القرطاجني « لا يخلو أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو حكمة أو تاريخاً ».

ولعلَّ فيما استخلصه أحمد المعداوي (أحمد المجاطي) في أطروحته عن « أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث »[2]

---

(2) ـ تعمل أطروحة الدكتور أحمد المعداوي (الشاعر أحمد المجاطي) على إرجاع كل مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث (والمقصود هنا، المعاصر تحديداً) إلى ظواهر سابقة عليه. ونكتفي هُنا بالإحالة، فقط، على الفصل الأول المُتعلق بالإيقاع. باعتبار هذا العنصر، في التصور العام، هو العنصر الأساس المميز للشعر عن غيره.

يقول أحمد المعداوي :

« كان لابد لنا قبل مُحاكمة هذه المرحلة أن نتخَفَّف من هيمنة إطارها البنيوي وأن ننظر إلى إنجازاتها الإيقاعية، في حجمها الطبيعي، عبر التَّحولات العروضية المحضة، وبعيداً عن التهويل النَّظري. وهذا ما قُمنا به، بالفعل، فوجدنا أنفسنا أمام بنية إيقاعية ذات عناصر محدودة من حيث الحجم وغير أصيلة من حيث الابتكار »

ويقف في ذلك عند عشرة عناصر، يعتبرها أساس التجديد في الشعر العربي الحديث، أو هكذا يعتبرها أصحابُها بالأحرى :

1 ـ السَّطر الشعري، يعود به إلى مدرسة أبو للو، وإلى خليل شيبوب وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد .. نافيا ذلك عن نازك الملائكة.

2 ـ 3 الجملة الشِّعرية القصيرة + الجملة الشعرية الطويلة، ويرى أن رائد هذا النَّوع من الجمل هو أحمد باكثير، في ترجمته لمسرحية أخناتون ونفرتيتي.

4 ـ الجملة الإستغراقية، أو ما يُطلق عليه التَّدوير، ويعود المعداوي بهذا العُنصر إلى القرن الخامس الهجري، من خلال نموذج معزول يقدمه كمثال وكذلك إلى شعر =

= البند في العراق. ويرى أن هذا العنصر الإيقاعي ظهر في أوائل السبعينيات، وأن نضجه كان على يد الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر.

5 - القافية، بأنواعها الثلاثة ؛ المُرسلة والمتتابعة والمركبة، فباستثناء هذه الأخيرة التي يعتبرها المعداوي « هي أنجح أنواع التّقفية في الشّعر الحديث » فباقي العناصر أو المكونات الأخرى يعود بها إما إلى علي أحمد باكثير في بعض ترجماته أو إلى الرومانسية العربية أو شُعراء البند.

6 - اختلاف الأضرب. يقول في هذا العنصر ؛

« فشعراء الحداثة لم يفعلوا سوى ما فعل من سبقهم إلى تنويع القافية وإرسالها ومن ثم فقد كان لابد لهم أن يقعوا في تنويع الأضرب كما وقع فيه من سبقهم، أما ما زعموه من سبق في هذا الموضوع فليس بوارد كما بيّنّا »

7 - المزج بين البحور. يرى أن « مسألة المزج بين البحور مسألة قديمة وأن الشاعر الحديث لم يأتِ فيها بجديد إذا نحن استثنينا النزعة المكشوفة إلى التجريب، وهي نزعة تنطوي على إحساس بالغ القُصور »

8 - البحور المركبة، وهي أيضا، في نظره « تكرار لمحاولات سبق أن قام بها دُعاةُ الشعر المُرسل » ويعود بها، في أغلب الأحيان إلى النماذج المسرحية المترجمة لمحمد فريد أبو حديد أو إلى باكثير.

9 - ظاهرة الإبدال (فاعلن / علن فا)، وهي ظاهرة لا أساس لها من الصحة.

10 - فاعلُ في حشو الخبب، وهو النموذج الذي لم يقع له على مثال أو مُقابل في إنجازات الشعراء السابقين على حركة التّحديث في الشعر الحديث، ويرى أن هذه الحقيقة لن تُغير شيئاً مما يُقرره الباحث، أي محدودية البنية الإيقاعية في الحجم وعدم أصالتها في الابتكار.

والنتيجة التي يصل إليها المعداوي في هذا الفصل، أي « بعد كشف الغطاء » كما يقول، هي أن هذه البِنية هي « بنية إيقاعية تعاني من أزمة ذاتية... وأزمة عضوية انعكست عليها من أزمة يُعاني منها الشعر العربي الحديث نفسه » وأن شُعراء الحداثة لم يُضيفو إلى البنية الإيقاعية « سوى أنهم استبدلوا بالتغطية البنيوية تغطية سريالية دادائية ».

فما يدعيه شُعراء الحداثة والحركة النقدية المواكبة لهم من ثورة في هذا الإطار، « قد وصلت إلى الأفق المسدود، الأمر الذي يؤكد أن البحث في حداثة الإيقاع مرتبط ارتباطاً جدلياً بالبحث في الحداثة الشعرية بصفة عامة ».

وإذا كُنّا في مداخلتنا أكّدنا على الخلفية الإرتدادية للشعر المُعاصر، فيما سميناه بحداثة القصيدة، في مرحلة أساسية من تاريخ الشعر المعاصر تمتد إلى حدود النصف =

ما يكشف عن هذا النَّوع من الارتداد أو الجذب الذي ظلت **القصيدة المُعاصرة تعيشه** كأحد أشكال التَّناقُضَات التي عَطَّلَتْ انطلاق الشِّعر صوبَ أشكالٍ وتعبيراتٍ مُغايرَةٍ، لا تقنع بالقصيدة كشكل قائم ونِهَائيٍّ. وهو ما عَبَّرَ عنه قبلَهُ شُكري عياد في دراسته ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، مُسَمِّياً الوضع بالـ « مأزق » الذي وُضِعَ فيه الشُّعَراء والنُّقاد معاً.

إن القصيد ةَ ستظل، باعتبارها تاريخاً، هي الوجه الآخر، الذي سيفرض نموذجَهُ على الحداثة الشِّعرية إبَّان مرحلتي الخمسينيات والستينيات في العالم العربي، ومرحلتي الستينيات والسبعينيات أعني جزءاً كبيراً من السبعينيات، في المغرب وهو النَّموذج نفسه الذي يرى إحسان عَبَّاس، أنه كان عائقاً في وجه اِخْتِرَاقِ إكراهات القصيدة، أعني بِنَاءَها. فهو يرى أن خروج أبي نواس ومن معه في العصر العباسي على القصيدة،

= الأول من السبعينيات تقريباً، فإن ما تستخلصه أطروحة الدكتور أحمد المعداوي يُعتبر من زاوية التأويل المُخالف لخلفيات الباحث، بالاعتماد فقط على المعطيات التي يُؤكدها، توكيداً صريحاً لحضور القصيدة في الشعر العربي المُعاصر، بما تمثله من مكونات ترتبط في عُمقها بالقصيدة العربية القديمة والتقليدية فَهْماً وتَصَوُّراً.

أما فيما يتعلق بالنَّفي القطعي للابتكار والأصالة عن حركة التحديث في الشعر، فالخلل في تصورنا يقع في اِعتماد الباحث إما على ظواهر فردية معزولة، كما في نسبة التدوير إلى نموذج مأخوذ من القرن الخامس الهجري أو إلى ظواهر شعرية غير فاعلة في الحركة الشِّعرية، كشعر البند. وإما بالاعتماد على المترجمات المسرحية التي لا ترتبط في جوهرها بسياق الإبداع الشعري لما تفرضه على المُترجم من سعي دؤوب لتقريب النص عروضياً من التعبيرات الايقاعية العربية، وهو ما يفرض عليه إجازة أو استعمال كل الجوازات الممكنة في العروض والقافية معاً.

هو خروجٌ حَدَثَ في الموضوع.. أي خروج من الأطلال إلى الحانة، وليس خُروجاً في الطَّريقة الفنية[3]، أي في البناء.

في هذه المرحلة، لم يكن الشِّعْرُ هو المعيار الذي به تُقابلُ قيمةُ التجربةِ وعُمْقُها، ولم يكن الأُفق الجمالي للكتابة الشعرية، يفرضُ نَفْسَهُ كضرُورة بها يَتَمَيَّزُ الشِّعر عن غيره من الخِطابات الأُخرى. بل كان الموضوع هو معيار هذه القيمة أعني المضمون. وهذا ما كَرَّسَتْه الكتابات النقدية لهذه المرحلة ؛ « المصطلح المشترك » لإدريس الناقوري و« درجة الوعي في الكتابة » لنجيب العوفي.

يقول إدريس الناقوري عن قصيدة « الفُروسية » للشَّاعر أحمد المجاطي[4] :

« وإذا كانت (الفروسية) قد استعارت أدواتها الفنية من الموروث الشعبي الديني فاستبطنت شكلاً ومحتوى لعبة الفلكلور، فإن نجاحها فنيا لا يعود إلى هذه الاستعارة بقدر ما ينبع من صُلب التجربة الحياتية : السياسية على الخصوص لطبقة بكاملها »

وعن قصيدة « السُّقوط » يقول[5] :

---

(3) ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكّار دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت الطبعة الثانية 1982.

(4) ـ المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المُعاصر، دار النشر المغربية ط 1980.3 (ص 251)

(5) ـ نفس المرجع، (ص 258)

« .. إن هذه القصيدة، ... تزخر مثل سابقتيها (يقصد ؛ « الفروسية » و« خف حنين ») بكثير من الرموز والإيحاءات التي تُجسد واقع السقوط والعفونة، تتذرَّع مثل أُختيها كذلك بشتى الوسائل الفنية المُستخدمة في الشعر الحديث »

إن النجاح الفني للقصيدة لا يعود إلى استعارة الفلكلور أو الأسطورة، إذا وُجدت في النص، وإنما تعود إلى صُلب التجربة السياسية. فالأدوات الفنية ما هي إلا ذريعة لتجسيد وإبراز البُعد الإيديولوجي أو الفكري في النص، وهذا هو جوهر قراءة النَّاقوري، ليس للشِّعر المغربي فقط، بل للأدب المغربي المعاصر كاملاً.

في نفس السياق تسير قراءة نجيب العوفي، الذي يُعلن منذ البداية، وهو بصدد إظهار فرق القراءة والتصور بين « درجة الصفر للكتابة » لرولان بارت، و « درجة الوعي في الكتابة ». يقول العوفي[6] :

« إن المجال الذي يتحرك فيه بارت مجال ابستملوجي في الدرجة الأولى، في حين أن المجال الذي أتحرك فيه مجال إيديولوجي في الدرجة الأولى »

فما هو إيديولوجي، يَطْفُو على السَّطح، ويبقى هو أساس كُلّ قراءةٍ رغم كلِّ مُحاولات تبرير طبيعة العلائق الجدلية القائمة بين ما هو فكري وما هو شعري في النص. فالقصيدة تظل في

(6) ـ درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط. 1979. 1 (ص. 26)

مثل هذين التصورين للشعر « منشور ثوري مستمر لواقع الحال وواقع المثال » كما يقول العوفي[7]

بالعودة إلى النُّصوص الشِّعرية لهذه المرحلة، يتأكَّدُ لنا أن الذات، بالمعنى الذي أشرتُ إليه في كتاب « المُغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المُعاصر » كانت تتبدَّى هُنا خَجولةً، أو مقموعةً بالأحرى. ثمة إكراهات كانت تُؤَجِّلُ ظهورَهَا، تُقصيها، وتجعلها تتنازلُ عن صَوْتِهَا وعن بُعدها الأسطوري الذي سيرتبط في تجربة الحداثة الشعرية في مرحلة تالية، باعتبار الذات مركز وجوهر هذه الحداثة.

ولعلَّ اِختيار الأسطورةِ كقناع[8]، هو أحد التعبيرات الدَّالة في الشعر العربي المُعاصر، على الحَاجة إلى وسيط لتعبُر الذات من خلاله إلى صوتِها، ولتقولَ ذاتَها كتعبير عن إدراك (مُؤَجَّل) لما للذات من أهمية في اختبار مَجَاهِيلِهَا، ولاِختراق أفق شِعرية الأشياء، والتعبير عنها شِعرياً، لا بوساطة عناصر، فيها يشترك الشِّعْرُ مع غيره من الخطابات والأنواع الكتابية الأخرى.

فهل استطاعت الأسطورة أن تكون بديلاً عن الذات، أو بالأحرى، وسيطاً أميناً لنقل تعبيراتها ؟

في ظَنّنَا، فالأسطورة في الشّعر، اِسْتَنْفَدَتْ ذاتَها، وارتبطت تاريخياً، بما سميناه بحداثة القصيدة. وهذا ما جعلها تحتجب أو تتخذ تمظهرات

---

(7) ـ نفس المرجع، (ص. 165).

(8) ـ للتمييز بين الأسطوري والأسطورة، يمكن العودة إلى كتاب « المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المُعاصر » دار الثقافة. ط 1. الفصل الثاني بشكل خاص.

جليلة في التجارب الشّعرية الجديدة. أعني، في مرحلة ما أسميه، هنا، بحداثة الكتابة.

في الثمانينيات، وفي ماسيليها، سيتَّخِذُ النص الشِّعري وضْعاً مُخالفاً. للتاريخ دوره في تغيير مجرى الأمور. ستختفي الإكراهات السابقة وسيُصبح الشاعر عارياً، يقف في مواجهةِ ذاته، وهي تختبرُ هشاشَةَ العالم والأشياء، وتُعيد، في ضوء ذلك، تأمُّلَ أَوْضَاعِها. لم تَعُدِ النُّصوص، مُنذ هذا التاريخ، قصائد « مقاومة شعرية » كما يُسميها الناقوري، أو « منشورات ثورية » كما يُسميها العوفي. فَالشِّعْرِيُّ، في الكتابةِ، سيُعْلِنُ عن ذَاتِه، مُتَّخِذاً وَضْعاً مُركَّباً لا شيء يَحُلُّ محلَّهُ. نصوص مُختلفة. بتصورات ورؤى مُختلفة. ما كان مُتَخَفِّياً في تجربة شعراء القصيدة أو « المقاومة الشعرية » سيصبح أكثر حُضوراً في تجربة الكِتابة. من البساطة إلى التَّركيب. هذا هو الوضع الجديد الذي سيتخذه النص الشِّعري، حتى لدى بعض شُعراء الجيلين السَّابقين. وهذا ما سيُدركه النقد وسينُصُّ عليه صَراحةً. وأُشيرُ هُنَا، تَحْديداً، للكتاب الأخير لمحمد مفتاح « المفاهيم معالم .. » فهو يُؤَكِّدُ على هذه التجربة، على ما سميناه في أكثر من مُناسبة بـ « النص المركب » وإذا كان محمد مفتاح يذهب بـ « النص الْمُركب » أو ما يُسميه ب « النَّصْنَصَة »[9] إلى تجربة ما بعد الحداثة، فأنا أميل إلى ما يسميه بعض المشتغلين في هذه النظرية

(9) ـ المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي. ط 1. 1999. (ص 177. 178)

بـ « الحداثة المُتأخرة ». وهو ما يطبع اليوم تجربة الكتابة الشعرية في المغرب وفي العالم العربي عامةً.

لعلَّ الجيل الذي أنتمي إليه، أعَادَ تَـنْـبِـيبَ الأشياءِ. لا أُنْكِرُ دَوْرَ بعض مَشَّائي الجيلين السَّابقين، لكن أغلبَهم اِنقطعوا عن مواكبة إبدالات الكتابة، رغم استمرارهم في الكتابة والنَّشر، ما تزال القصيدة هي جوهر كتابتهم ؛ مُمارسةً وتصَوُّراً. إن وضعَ « المُغايرة والاختلاف .. » بكل ما يُمثله هذا المفهوم الحداثي من تحولات عميقة، ومن جُرأة في الكتابة والتَّجريب، هو الوضعُ الذي سيطبع المشهد الشعري المُعاصر في المغرب، خلال العقدين الأخيرين وهو ما سيُرْبِكُ حسابات النقد، ويجعلُه في أكثر الأحيان يترك مقاربَةَ هذه التجارب مُلْتَجِأً إلى ما قبلها، وهذا ما تُكَرِّسُه عربياً الكتابات والدراسات التي ما تزال تستعين بالسياب وأدونيس ومحمود درويش، وغيرهم ممن يُمثلون (شرعيةً شعرية !) أو أداة شعرية، بالأحرى، قابلة للاختبار، ولِفَرْزِ القوانين المُبَنْيِنَةِ لها. وفي هذا الاتجاه كانت تسير دراسة محمد بنيس في « الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتُها ». وما تُكَرِّسُه دراسة باحث مغربي آخر، حول شِعرية الغموض عند البياتي... وغيرها من الدراسات التي ما زالت تتهَيَّبُ مِنَ الاقتراب مِنْ شعريات المُغايرة والاختلاف، من النص المركَّب، أو النص البِلَّوْرِيِّ المتعَدّد الأضلاع، لكون هذه الشِّعرياتِ تَخُوضُ في قوانينها هي، وتفتح النص على مُمكنات شِعرية لاَ حَدَّ لها. حتى المعايير أو القوانين التي هي من صُلب

القصيدة، تُصْبِحُ هُنا، في سياق النص المُركب، غير ما كانت عليه من قبل.

إن كتابات ما بعد السَّبعينيات سترهنُ وجُودَها بالشرط الجمالي للكتابة. فالسياسي لم يَعد شرطَ الكتابة، أو الذريعةَ التي بها يكون النص شعراً أو لا يكون، فالسياسي، يقول سعدي يوسف « صار أكثر اتصالاً بالمعرفة منه بالسياسة كحركة يومية. وصار هذا المفهوم المعرفي يقودُ النص ولكن من الداخل، أي الباطن .. ويُمكن اعتباره نهراً خفياً يجري تحت النص، وتَتَشَبَّع منه جذور النص »(10)

أي أنه صار أُفُقاً لجمالية مُعارضةٍ. وهو ما سيجعل من الذات « بنية مُعقَّدَة متشعِّبَةً » في تجربة لم يعد النص فيها، أو الشعر بالأحرى تعبيراً عن إحساسٍ معزول، بل إدراكاً مُرَكَّباً لمشكلات الوجود ومُعضلاتِه، وتمثُّلاً مأساوياً لوجودٍ أصبحت فيه الذات عاريةً في مواجهة مُضاعِفَاتِها، بل كذات مُتشَظِّيَةٍ مُتَكَثِّرَةٍ مُمتلئة بنقائضها، وقرائنها. ذات مُركبة.

فالذات هُنا، هي وحْدَة المختلفات، أو هي مركز هذه الوحدة والكثرة في ذات الآن.

وليست تلك الذات المعزولة التي كانت، في ضوء الإكراهات الإيديولوجية، لا تكون إلا بغيرها. أو هي،

---

(10) ـ المُغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المُعاصر، م.س (ص. 52)

بالأحرى، « موجود في آلة » كما يقول الفارابي، وليست موجوداً في ذاته.

إذا كنتُ في دراسة سابقة، كرَّستُها كاملة لشعراء الثمانينيات في المغرب، قد وقفت عند هذا المُكون بالذات، واعتبرته جوهرَ تجربة هذا الجيل، فلأن شِعرية النص، ظلت، فيما سبق تجربة هذا الجيل مُؤجَّلَةً، أو لا تملك قُدرة التعبير عن ذاتها، في مواجهة الوضع السائد آنذاك وهو ما سيجعل الناقوري مثلاً يُعلن في دراسته لتجربة عبد الكريم الطبال أن دراسته « لم تلتفت.. إلى قصائد الشاعر الرومانسية الصِّرف »[11]

في تجربة الجيل الذي أنتمي إليه، اِستشعر الشُّعراء ضرورةَ حُرية اِتخاذ القرار، والكتابة في أُفق شعريات أكثر قُدرة على استيعاب شرطها الجمالي. فالحرية، كما أكدنا ذلك في « لسان الواحد، بيان في نقد تكريس المعنى »[12]، لها معنى التِّيْه. وهي أيضاً تَرحُّل دائم، وهو ما يُعطي انطباعاً بالضياع. أو يدفع له بالأحرى، لأن الضَّياعَ هُنا لا يعني التَّلاشي أو الإمحاء. فالضياع إِذْنٌ بالبَدْءِ، ولحظة الهجوم الأولى على الأراضي المجهولة التي لا أَثَرَ فيها لعابِرٍ. وهذه البَدْئِيَة هي معادلُ تلك القدرات البِدائية التي امتدحها كيركغور، والتي يتَّصف بها الفردُ الذي لم يُصِبْهُ الفساد.

(11) ـ المصطلح المشترك، م. س (ص. 288)
(12) ـ المغايرة والاختلاف.. م. س (ص 118 ـ 119)

للشاعر

شعر

- فاكهة الليل، طبعة أولى، 1994، الدار البيضاء.
- على إثر سماء، طبعة أولى، منشورات فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، 1997.
- ديوان الشعر المغربي المعاصر، باشتراك مع مصطفى النيسابوري، الدار البيضاء، دار الثقافة، وبيت الشعر في المغرب، 1998.
- شجر النوم، طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2000.
- نُتوءات زرقاء، طبعة أولى، دار الثقافة، الدار البيضاء 2002.

أعمالٌ أخرى

- رهانات الحداثة ؛ أفق لأشكال مُحتمِلة، دار الثقافة، الدار البيضاء 1996.
- المُغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المُعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء 1998.
- بين الحداثة والتقليد، منشورات وكالة شراع، سلسلة كتاب نصف شهري. رقم 62، دار النشر المغربية، ط 1 فاتح شتنبر 1999.
- فِخاخ المعنى ؛ قراءات في الشعر المغربي المُعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000.

فهرست


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

تجاوزاً لهذه الميتافيزيقا الجديدة في الشعر،
التي كرَّستها القصيدة منذ ما يزيد على أربعة عشر قرنا،
في الممارسة الشعرية العربية،
ظهرت محاولات نصية
كانت بمثابة اختراقٍ وخروجٍ عن الأنماط،
القديم منها والحديث،
وظلت هذه (الحالات) النصية تعمل خارج العام والمُشترك،
وتسير في صمت صوب مستقبلها،
لأنها لم تكن مقتنعة بما هو مكرس في الحاضر،
فبالأحرى أن تكون مُقْتنِعةً بالماضي.
أعني بـ "سلفيته".
أو حين يكون الماضي مُجَرَّدَ اِجترار
أو استعادة عمياء لا أقلّ.